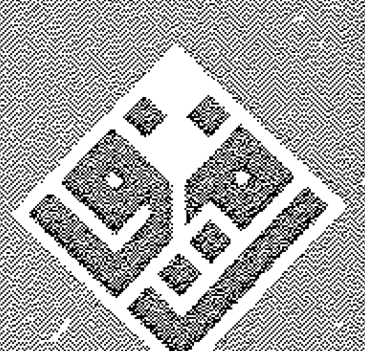


ديفيد روبنسون

تاريخ السينما العالمية

١٨٩٥ - ١٩٨٠

ترجمة إبراهيم قنديل

المشروع القومي للترجمة

99

المشروع القومى للترجمة

تاريخ السينما العالمية
1895 - 1980

تأليف

ديفيد روبنسون

ترجمة

إبراهيم قنديل



١٩٩٩

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

World Cinema

1895 - 1980

A Short History

by

DAVID

ROBINSON

Eyer Methuen
London
1973

● المحتويات

صفحة

● هذه الترجمة

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب بلندن فى *1973* ، وهذه هى ترجمة لطبعته الثانية ، المزيدة والمنقحة ، الصادرة فى *1981* ، ولاشك أن نقله إلى العربية فى حينه كان ليسد فراغا ملحوظا فى مجال المعرفة السينمائية بالمكتبة العربية ، وهو أمر كنت قد شرعت فيه بالفعل أواخر عام *1986* غير أن تعقيدات إدارية أحبطت تلك المحاولة . ولما كان ذلك الفراغ لم يزل بعد قائما ، ولو بشكل أقل إلحاحا ، فقد تحمست مرة أخرى لإكمال ترجمته .

مؤلف الكتاب ، ديڤيد روبنسون ، الناقد السينمائى لجريدة التايمز ، اسم معروف للمهتمين بالثقافة السينمائية ، ولست أظننى بقادر على تزكيته ، لمن لا يعرفه من القراء ، بأبلغ مما ينطق به كتابه هذا . فهنا عرض تاريخى يمزج ، بلا قلق ، وفى آن واحد ، بين حدة التكثيف ورحابة الموسوعية ، ويدرك دائما أن تطور أى فن من الفنون مرهون بتفاعل عناصر عديدة متشابكة .

أما عن الترجمة فى مجال السينما فلعل القارىء الكريم أعلم منى بما قد يشوبها عادة من اضطراب ولبس فيما يتعلق بتعريب المصطلحات الفنية الخاصة ، وأسماء الأفلام التى يتعارض فيها أحيانا الاسم الأصلى مع التجارى المألوف أو مع المنقول عن غير لغته الأصلية . وفى محاولة لضبط مثل هذا اللبس فيما يتعلق بأسماء الأفلام ، فقد ترك عدد طفيف نسبيا منها دون تعريب ، وكذلك الملحق الثانى بنهاية الكتاب ، والذى يضم ثبتا لحوالى *500* من أبرز المخرجين فى تاريخ السينما على مستوى العالم ولبعض

أعمالهم ، ترك هو الآخر دون تعريب حتى يرجع إليه القارىء عند الشك فى ترجمة أسم أى فيلم أو أى مخرج ، أو لأية فائدة أخرى يراها القارىء .

ختاماً ، أرجو تسجيل الشكر والعرفان لكل من ساعدنى فى إخراج هذه الترجمة : المخرج الكبير توفيق صالح لمراجعته القيمة للفصل الأول ، الناقد الكبير مصطفى درويش لتصحيحه الكثير من أسماء الأفلام ، الشاعر الصديق محمد الشهاوى لصبره على ضبط الأخطاء اللغوية بالمسودة الأولى ، إبنة أختى د. سحر الحبشى لجهدها فى مراجعة الفرنسية ، الشاعر الصديق محمد القدوسى لاستنفاره الطيب لهمتى فى بداية هذه الترجمة .. وبديهى ، بالطبع ، أن أية أخطاء أو عيوب فى هذه الترجمة هى مسئوليتى وحدى .

والله ولى التوفيق ،

المترجم

• مقدمة

أن يحاول المرء ضغط تاريخ أكثر من ثمانية عقود من السينما فى كتاب بهذا الحجم لهو عمل ينطوى على شىء من التهور . ولعل هذا يفسر لماذا لم يكن هناك ، حتى تاريخ الطبعة الأولى لهذا الكتاب فى *1973* ، تاريخ عام جديد للسينما ، بالإنجليزية ، طوال أربعين عاماً ، رغم أن عملا كهذا ربما كان ميسورا أكثر قبل خمسة وعشرين عاما . أما اليوم فالكم المتراكم من الإنتاج السينمائى قد صار مهولاً إلى حد كبير . إن عدد الأفلام التى أنتجت ، على اختلاف أنواعها ، منذ *1895* يستحيل حصره حصرا دقيقا – وإن كان يقدر تقريبيا فى حدود ربع المليون . وإذا افترضنا أن خمسة بالمائة فقط من هذه الأفلام يستحق الاهتمام (والأفلام التى حققت نجاحا فنيا عبر تاريخ السينما لا تقل عن هذه النسبة على الأرجح) فإن مهمة تغطية تاريخ الفيلم السينمائى ، من لوميير إلى أندى وارهول ، ومن التعبيرية الألمانية إلى السينما الجديدة بالبرازيل ، ومن الإمبراطورية المجرية – النمساوية إلى غانا وفيتنام ، سوف تكون مهمة فادحة الثقل وساحقة . كما أن هذا الكم يتزايد بسرعة يوما بعد يوم ، حيث تيسر تصنيع الأفلام والتعبير بالسينما فى مائة دولة تقريبا من دول العالم الآن .

وبعيدا عن مشكلة الكم فإن تاريخ السينما يعتبر ، دون شك ، أكثر تعقيدا من تاريخ أى فن آخر . لقد ذكرتُ بالفصل الأول من هذا الكتاب « إن السينما تتعامل مع عناصر أربعة ، الجماليات والتقنية والاقتصاد والجمهور ، وهى مجتمعة التى تحدد

مواصفات ما يُرى على الشاشة فى أى مكان وأية فترة من التاريخ » . ولعله أمر خلواً من المعنى أن نكتب عن تاريخ السينما من منظور جمالى فحسب ، أن نكتفى ببساطة بتوزيع المدح والقدح للنجاح أو الفشل الفنى . صحيح أن المهم فى النهاية هو مدى هيمنة الشخصية الفنية لمؤلف أى فيلم (والمقصود بالمؤلف هنا هو المخرج غالبا ، وإن كان يحق فى بعض الأحايين للكاتب أو الممثل أو المنتج أو مصمم المناظر أو المصور إدعاء هذا الوضع) . إن تاريخ السينما كان له أن يكون شيئا آخر بالتأكيد لو أن فنانين مثل ميلييه أو ليندر أو جريفيث أو إيزنشتاين أو ڤيرتوڤ أو چون فورد أو بازن لم يكونوا ما كانوا بالفعل أو لم يُوجدوا فى ظروف تاريخية بعينها . والسينما ، هى الأخرى ، كان لها أن تكون شيئا آخر مختلفا دون رجال أعمال مثل باتيه أو ما ير ، ودون تقنيين مثل لوميير أو لاوست أو كريتيان . إن التقنية تؤثر بعمق فى الفن ، والاقتصاديات تحدد التقنية . لقد أحدث الصوت ثورة فى السينما ، ومع هذا فإن ظهور الأفلام الناطقة كان نتيجة لظروف اقتصادية بعينها . ثم جاءت الشاشة العريضة وأحدثت ثورة أخرى فى جماليات السينما ، غير أن الشاشة العريضة لم تُبتكر من الأصل إلا ردا على التهديد الاقتصادى الذى يمثله التلفزيون . كما أن المناخ الاجتماعى فى أمريكا بعد الحرب الأولى هو الذى حدد طبيعة ومحتوى الأفلام التى صنعتها هولى وود فى تلك الفترة . وكان الاتجاه الاقتصادى لأمريكا فى هذه الفترة ذاتها هو الذى أدى إلى سيطرة هولى وود الكاسحة على السينما فى العالم كله . ثم كان لاتحاد مجموعة من الظروف تأثيراته العميقة على تطور الأفلام ونماذج الحياة والعلاقات الدولية فى السنوات التى تلت .

إضافة إلى هذا التعقيد التاريخى ثمة خاصية ينفرد بها الإبداع السينمائى بين كافة الفنون . فعلى مستوى عالمى تقريبا ، فى البلدان الرأسمالية والاشتراكية على السواء ، تتم صناعة الفيلم عبر اختلاف ، وأحيانا تضاد ، فى المصالح . فالأفلام تتكلف مالا ، ويمكنها أحيانا أن تحقق أرباحا طائلة ، لذا يخضع الفيلم بشكل أو بآخر لتحكم خبراء المال وألغاز الماليات والتمويل . ومع هذا فالفنان ، والفنان وحده ، هو من يصنع الفيلم فى نهاية المطاف . وعلى حين يبحث رجال المال ، بالضرورة ، عن المأمون

والمحسوب فإن الفنان يسعى ، وبالضرورة أيضا ، وراء المغامرة وإلى ما بعد المتوقع والمحسوب . الممول يميل إلى الالتزام بالقيم المحافظة والرجعية ، بينما الفنان فى أغلب الأحوال مع الجديد والجذرى . هذا التناقض من الممكن أن يؤدى إلى نتائج عديدة متباينة ، غير سعيدة فى أكثر الأحيان ، على ما تسفر عنه فى النهاية عملية صناعة الفيلم المعقدة .

لقد حاولت فى تتبع قصة خمسة وثمانين عاما من السينما أن أوازن بين هذه الاعتبارات المتنوعة ، التى يمكنها فى أية نقطة أن تدفع (أو تعيق) تطور فن السينما ، حيث يبدو عامل ما أكثر ظهورا حينا ، وعامل آخر حينا آخر . أملى فحسب أن أكون قد عثرت فى أكثر الأحيان على منطق ما لهذه القصة ، وإن يكن ليس للتاريخ منطق على الدوام ، إن طموح أى مؤرخ هو الإمساك بالحركة المضطردة للتاريخ ، غير أن التاريخ ، للأسف ، يميل إلى القفز والتعرج وإعادة نفسه والتوقف والجمود ... بل وإلى أى شىء ، فى واقع الأمر ، عدا الحركة المضطردة الثابتة .

إن ما أود أن أكون قد حققته هنا هو وضع إطار لتاريخ الفيلم ، مخطط عام عليه بضع علامات مميزة يستطيع القارىء أن يرسم فوقه تفاصيل خبراته الخاصة مع السينما . ولعله لا يكون هناك ، نتيجة لذلك ، كثرة مفرطة من قوائم الأفلام والأسماء . أما إذا كان هناك مثل هذا (وقد عمدت بشكل عام إلى ضغط المناطق التى تتوفر كتابات كثيرة بالإنجليزية عنها) فإننى أتمنى أن يدفع ذلك من يضيق به من القراءة إلى مراجعة المزيد من المصادر ، محبذا الاعتقاد أن دافعه بهذه المراجعة هو الحماس لا الضيق .

يوليــو *1980*

من المريح أن تحدد بداية تاريخ السينما بيوم الثامن والعشرين من شهر ديسمبر سنة ١٨٩٥ – ليلة السبت القارصة البرودة تلك التى قدم فيها الأخوان لوميير ، من أبناء مدينة ليون ، العرض الأول لجهازهما المعروف بالسينما توجراف أمام جمهور بمقابل مادى ، فى ١٤ شارع كابوسين بباريس . حيث كانا قد استأجرا لهذا الغرض البدروم الواقع أسفل « جراند كافيه » ، هذا المقهى المتألق بزخارفه الجصية البيضاء والمذهبة الذى يقع أسفل الطابق الأول بمبنى « نادى چوكى » . وكان هذا البدروم قد جرى تحويله من قبل إلى ديوان (أو قاعة استقبال) باسم « الصالون الهندى » غير أنه لم يكن يلاقى إقبالا كبيرا ، مما سهل على الأخوين لوميير استئجاره وتجهيزه بمائة مقعد من مقاعد المقاهى وتقديم عرضهما ، الذى كان فى حدود عشرين دقيقة ، مقابل فرانك من كل مشاهد .

مفيد لا شك أن يكون لدينا مثل هذا التاريخ لنحتفل به أو نحيى ذكراه ، ولكنه تاريخ مضلل ، فالسينما ليست اختراعا بقدر ما هى حالة تطور معقد . إن السينما تنطوى على عنصر جمالى وعنصر تقنى وعنصر اقتصادى بالإضافة إلى عنصر الجمهور ، وهذه العناصر الأربعة سوف تضع دائما شروط الصورة التى تظهر على الشاشة فى أى زمان ومكان . والعناصر ، الجمالى والتقنى والاقتصادى والجمهور ، التى نتجت عنها فى ١٨٩٥ الصور المتحركة كما نعرفها الآن ، والتى شكلت السنوات الأولى من عمر هذا الوسيط الفنى ، كان لها أصول قديمة .. قبل الأخوين لوميير والصالون الهندى بكثير .

منذ الربع الأخير من القرن الثامن عشر كان الجمهور الأوروبى (ومن ثم الأمريكى) قد بدأ يتعرف على خبرات المشاهدة البصرية على نحو مضطرد . وكانت معرفة رجل الشارع بالرسم والتصوير قد ازدادت ثراء بحلول الطباعة الرخيصة . فبظهور أول جريدة أسبوعية مصورة كلها فى انجلترا ١٨٤٢ ، «ذى إلاصتراتيد لندن نيوز» ، صار الناس أقدر على معرفة العالم من حولهم من خلال الصور .

لقد ازدهرت وسائل التسلية البصرية ، التى كانت تزداد اتقانا يوما بعد يوم ، ازدهارا واضحا خلال القرن السابق على ظهور الصورة المتحركة . خيال الظل ، والذى كان قد غزا الغرب قادما من الشرق مرات عديدة مجهضة أو منقوصة فيما مضى ، صار موضة فى سبعينيات القرن الثامن عشر حين أحضر شخص يدعى أمبرويز أو أمبروجيو عرضه إلى لندن ، وفى الثمانينيات عندما نظم جوته مسرحا لخيال الظل فى تريفورت وافتتح دومينيك سيرافين فى باريس سنة ١٧٨٤ ما صار فيما بعد أشهر عروض خيال الظل الفرنسية . ولقد كان لسيرافين ، الذى واصل سرعة الازدهار حتى ١٨٧٠ - بعد سبعين عاما من موته ، على أيدى عدد لا يحصى من المقلدين والمنافسين ، وعلى امتداد القرن كان عارضو خيال الظل الجائلين يجوبون معظم أرجاء أوروبا بمسرحياتهم الصغيرة . كما بدأ هنرى ريڤيير ، فى ١٨٨٧ ، فى عرض سلسلة من مسرحيات وملاحم خيال الظل على مسرح « القط الأسود » التابع لردولف سالى واستمر ذلك إلى ما بعد عرض الأخوين لوميير بعام . بل وقد جرت بعض محاولات الإحياء الفنى لهذا الشكل فى القرن العشرين ، جاءت ذروتها فى اتحاد خيال الظل والسينما فى أفلام السلويت للوت رينيجر .

أنتج المزاج العقلانى للربع الأخير من القرن الثامن عشر ولعا بالعروض المرئية بكافة أنواعها ، والتى شاع منها جماهيريا على نحو غير عادى الصور الزيتية ذات المحتوى الدرامى .. ففنان مثل بنيامين ويست ، على سبيل المثال ، كانت لوحاته تقدم دائما بصفتها عرضا جماهيريا تقريبا . وشهدت ثمانينيات القرن الثامن عشر محاولتين هامتين لإضافة ملامح من الفرجة إلى الطبيعة الساكنة ثنائية الأبعاد للتصوير

الزيتى . فقد قدم مصور بورتريه فى أدنبره ، هو روبرت باركر ، فكرة إحاطة المتفرج بصورة زيتية أسطوانية عملاقة واسقاط ضوء عليها لتعزيز الإيهام بالواقع الحقيقى . وسرعان ما انتشر ولع جنونى فى جميع العواصم الأوروبية بهذه « البانورامات » – كما سمى اختراع باركر الذى سجلت براءته فى ١٧٨٧ . وهكذا واصلت البانوراما الازدهار حتى ستينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر ، بل وحتى وقت قريب ، حيث تم فى موسكو سنة ١٩٦٠ إعادة إنشاء بانوراما قديمة عمرها خمسون عاما تصور معركة بورودينو .

وقبل باركر بسنوات ، وتحديدا سنة ١٧٨١ فى لندن ، قام المصور ومصمم المناظر الإلزاسى فيليب دى لوثر بورج بافتتاح الأيدوفيوزيكن *Eidophusikon* ، وهو وسيلة تسلية بصرية يتم فيها تكوين صورة زيتية ، على غرار المناظر المسرحية ، من عناصر ذات ثلاثة أبعاد ، تعززها مؤثرات ضوئية رومانسية . ثم جرى تنفيذ أفكار دى لوثر بورج على يد لويس – جاك ماندى داجير (١٧٨٩ – ١٨٥١) الذى افتتح مع كلود – مارى باوتون أول ديوراما *Diorama* له فى باريس فى يوليو ١٨٢٢ ، والثانية فى ريجانس بارك بلندن فى سبتمبر ١٨٢٣ . وكانت الديوراما تقوم على إضاءة صورة بها أجزاء شبه شفافه من الأمام ومن الخلف بطريقة شديدة التعقيد بمجموعة من المصابيح والغوالق لإحداث تأثير بتغير الإضاءة وتبدل المشاهد .

وقد انعكست شعبية الديوراما فى إنتاج أجهزة مصغرة منها على هيئة صندوق الدنيا للاستعمال المنزلى . فالقرن التاسع عشر أظهر ميلا كبيرا لدى الناس إلى صندوق الدنيا بكافة أنواعه ؛ وكما سنرى فإن أولى أفلام الصور المتحركة عرضت من خلال جهاز صندوق الفرجة (*) .

من بين جميع وسائل التسلية البصرية كان الفانوس السحرى هو الأكثر شعبية ، والحق أنه مع الفانوس السحرى تبدأ تقنية السينما بالمعنى الضيق للكلمة . تقوم نظرية

(*) فى الأصل *peepshow* .. وهو جهاز يختلف عما كان يعرف لدينا باسم « صندوق الدنيا » – المترجم .

عمل الفانوس السحرى على مبدأ أن الجسم المضاء إضاءة قوية وهو موضوع أمام عدسة شيئية أو مكبرة تنعكس صورته مقلوبة ، على شاشة فى حجرة مظلمة ، وتكون هذه الصورة مكبرة وفقا للمسافتين النسبيتين بين الجسم والعدسة والشاشة والعدسة . ولا يزال هذا المبدأ معمولا به فى آلة العرض السينمائى : فأفضل أجهزة العرض لا يزال ، من حيث المبدأ ، فانوسا سحريا ، بينما شريط الفيلم وآليات تحريكه بديل أكثر تعقيدا من شريحة الفانوس القديمة البسيطة .

لقد عرف الفانوس السحرى منذ القرن السابع عشر ، على أقل تقدير ، وكان العارضون الجائلون يطوفون به عبر أوروبا من قرية إلى قرية . كانت عروضه الأولى ، قطعا ، محدودة الإمكانيات ، شرائح زجاجية بدائية مطلية بألوان معتمة تضاء إضاءة واهنة باستخدام الشموع ، غير أنه مع استحداث وسائل إضاءة أفضل وطرائق أكثر ملائمة لعمل الشرائح نال الفانوس السحرى مكانته وشهرته فى القرن التاسع عشر . وعلى الرغم من شعبيته فى ألمانيا وفرنسا بشكل خاص ، بلغ الفانوس السحرى ذروته فى انجلترا .. فالفوانيس الفخمة من النحاس البراق وخشب الماهوجنى المصقول التى ابتكرها صناع البصريات الإنجليز لم يكن لها مثيل فى أى مكان آخر ، وبواسطة أنوار أكسيد الكالسيوم القوية كان بمقدورها أن تقدم صورة رائقة ممتازة فى عروض قاعة ألبرت . وكانت هذه الفوانيس فى أغلب الأحيان مجهزة بثلاث أو أربع عدسات ولمبات لإحداث تأثيرات متقنة من خلال المزج بين الأشكال أو عرض أكثر من صورة مطبوعة على الأخرى . وبهذه الطريقة صار يمكن لمشغل الفانوس عرض أشكال التحول بكفاءة أكثر ومجهود أقل مما كان يفعله داجير بكل تجهيزات الديوراما . وقد بلغ ذلك أوجه فى الفترة بين ١٨٧٠ و ١٩٠٠ حيث طبعت أعداد لا تحصى من النشرات والكتيبات عن فن استخدام الفانوس السحرى .

غير أن عارضى الفانوس السحرى ، ومنذ البداية ، لم يكونوا قانعين بالصورة الثابتة ، وكانت هناك طيلة الوقت محاولات مستمرة لتحريك هذه الخيالات على الشاشة . من أكثر هذه المحاولات إتقانا كانت تلك التى قام بها العارض البلجيكى

إيتين روبرتسون فى باريس فى تسعينيات القرن الثامن عشر ومن بعده فليبستال فى لندن فى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر . وكان جهازهما المفضل هو الفانتسماجوريا *Phantasmagoria* ، وهو جهاز لتحريك الفانوس مقتربا إلى شاشة العرض أو مبتعدا عنها مع تثبيت البؤرة آليا : مما كان يحدث تكبيراً وتصغير للصورة على الشاشة بشكل دراماتيكى ، مناسب لما تقدمه عروضهما من تسلية قوطية النكهة . ثم قام واحد من تلاميذ فليبستال ، هو هنرى لانجدن شيلد ، بتطوير التأثيرات الناتجة عن مزج صورتين أو تركيبهما واحدة فوق الأخرى عند عملية العرض . وكان طبيعيا لاحقا أن تعتبر الفانتسماجوريا ومناظر شيلد المتمازجة مؤشرات فى اتجاه تقنية السينما .

ومع تقدم القرن ، كان هناك قدر كبير من الإبداع للحصول على إحساس بالحركة عن طريق استخدام شرائح فوانيس ميكانيكية ، كان بمقدورها ، من خلال أذرعة تحريك وسقاطات مسننة وعدد من الشرائح الزجاجية المنزلقة ، أن تعطى انطباعا بالرسوم المتحركة . ومن ستينيات القرن التاسع عشر قام الفانوسيون بمحاولات متعددة للوصول إلى هذه التأثيرات بطريقة أكثر دقة . وكانت ظاهرة « استمرارية الرؤية » ، والتى تعد المبدأ الفيزيائى الأساسى الذى تقوم عليه السينما ، معروفة بالفعل منذ وقت طويل . حيث عرف أن شبكية العين تستمر فى رؤية صورة الجسم الذى تراه لجزء من الثانية بعد إختفائه . وهكذا ، على سبيل المثال (وكما يعرف الأطفال جميعهم) فإن شعلة تحرك دائريا بسرعة فى الظلام ستبدو للرائى كما لو كانت دائرة متصلة من الضوء . وقد كانت الظاهرة موضوع أبحاث علمية للفيزيائيين البريطانيين بيتر مارك روجيه وفاراداى والبلجيكى جوزيف بلاتو والنمساوى سايمون ستامفر . كما تم اختراع العديد من لعب الأطفال التى توضح هذا المبدأ العلمى . بل إن بلاتو وستامفر ابتكر كل منهما ، بمفرده ، فكرة قرص ترسم على حافته سلسلة رسومات تمثل المراحل المتعاقبة لفعل واحد محدد متكرر – بما يشبه الرسوم المتحركة . بحيث يدور القرص على محور وتتم مشاهدة الصور فى مرآة عبر فتحات

على محيط القرص تسمح برؤية لحظية وساكنة للصور المنفصلة . وكان التأثير الذى يحدث هو دمج هذه الصور المنفصلة بتحريك القرص لخلق انطباع بحركة متصلة .

ثم جاء شكل آخر أكثر ملائمة لهذا الجهاز البسيط ، ابتكره هورنر فى *1834* ، هو الزويتروب *Zoe trope* . فى هذا الجهاز كانت الصور ترتب على شريط أو حزام داخل اسطوانة ، ومع دوران الأسطوانة بسرعة تتم مشاهدة الصور عبر فتحات طولية مشقوقة بالنصف الأعلى للأسطوانة فى مواجهة كل صورة . وأصبح الزويتروب لعبة لها شعبية بعد *1860* ، غير أن المبدأ الذى يقوم عليه عمله تطور تطورا كبيرا على يد إميل راينود (*1844 - 1914*) فى جهازه العبقرى البراكسينوسكوب *Praxinoscope* فى *1876* . فبدلاً من الفتحات التى لم تكن تسمح سوى بقدر ضئيل من ضوء الصورة إلى العين ، استخدم راينود أسطوانة مضلعة من المرايا تنعكس عليها الصور المرتبة على أسطوانه خارجية أخرى ، وعند دوران الجهاز كانت المرايا تقدم للعين متوالية سريعة من الصور تعطى إيهاما واضحا ورائقا بالحركة .

وواصل راينود إدخال التحسينات والتعديلات على جهازه حتى بلغت ذروتها فى البراكسينوسكوب العارض . فالصورة هنا شفافة ، ينفذ خلالها ضوء شديد ، والصورة المنعكسة من المرايا الدوارة يتم تمريرها عبر عدسات عارضة إلى شاشة . وفى *1892* قدم راينود فى باريس عرضا متقنا أسماه إيمائيات مضيئة ؛ حيث وصل عن طريق عرض شريط متواصل من الصور إلى مرحلة أقرب إلى السينما . فقد انعكست على الشاشة اسكتشات صغيرة تمثل أشخاصا متحركين بطريقة لم تعد مقيدة بفواصل تفسيم الفعل الواحد إلى مراحل . مع « الإيمائيات المضيئة » كانت السينما قد أزفت . فلم يعد ناقصا سوى عنصر واحد فحسب . فراينود ، شأنه شأن صانع أفلام الرسوم المتحركة الحديث ، كان عليه أن يرسم صوره إطارا بإطار . والفيلم بالمعنى الضيق للكلمة لابد له من التصوير الفوتوغرافى .

ترتبط أصول الكاميرا الفوتوغرافية ارتباطا واضحا بأصول الفانوس السحرى . ففى الفانوس السحرى يضاء جسم داخل صندوق ويعرض من خلال انعكاس الأشعة على شاشة فى غرفة مظلمة (خارج) الصندوق . بينما فى « الكاميرا المظلمة » ، كما وضعت لأول مرة ، يضاء منظر إضاءة قوية ويعرض عن طريق انعكاس الأشعة على شاشة (داخل) صندوق مظلم أو غرفة مظلمة . وقد استفاد الفنانون كثيرا ، خلال القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، من « الكاميرا المظلمة » باستخدامها لعرض منظر ما مصغرا على شاشة ليقوموا بتحديد خطوطه الخارجية بالقلم الرصاص . وكان من الطبيعى أن يبحثوا عن وسيلة لتثبيت الصورة المعروضة ميكانيكيا أو كيميائيا ، للتخلص من عناء تحديد خطوطها يدويا . وانشغل عدد من الكيميائيين بهذه المشكلة ، من بينهم الإنجليزى توماس ويدچوود ، ولكن چوزيف نييبس (1765 - 1833) كان على ما يبدو أول من نجح فى تثبيت صورة على سطح محسس ، فى 1826 . وكان نييبس قد اشترك مع داجير (صاحب الديوراما) ، واستمرت التجارب خلال ثلاثينيات القرن التاسع عشر وحتى بعد وفاة نييبس فى 1833 . ولكن إتقان التصوير الفوتوغرافى ، وكما هو الحال مع السينما ذاتها ، كان أقرب إلى سباق لحل مشكلات معروفة منه إلى الاختراع . وفى 1839 اشترت الحكومة الفرنسية طريقة داجير للتصوير الفوتوغرافى ، وذلك بعد أسابيع قلائل من إعلان هنرى فوكس تالبوت عن طريقة « الكالوتايب *Calotype* » . وبمرور السنين خلال القرن التاسع عشر تم دمج وتطوير مزايا هاتين الطريقتين لزيادة كفاءة وسرعة وحساسية التصوير الفوتوغرافى .

فى وقت مبكر يرجع إلى 1849 كان بلاتو قد اقترح استخدام طريقة داجير للتصوير مع جهاز فيناكيستيسكوب *Phenakistiscope* ، غير أنه لم ينجح أى من اختراعات وابتكارات ستينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر فى التوصل إلى حل لمشكلة كيفية خلق سلسلة صور فوتوغرافية متتابعة بسرعة تسمح بعرضها كصورة كلية متحركة لحدث ما . فجهاز مثل الفازماتروب *Phasmatrope* الذى ابتكره هييل وعرض فى فيلادلفيا 1870 كان يعتمد على صور فوتوغرافية تم الحصول عليها بطريقة مضنية حيث يصور الحدث مجزأ إلى مراحل يمثلها الموديل مرحلة مرحلة . ثم جاء حل

المشكلة فى النهاية على يد عدد من العلماء والمصورين ممن لم يكن لهم أدنى اهتمام بتخليق الصور بتتابع يعطى إحساسا بالحركة ، بل كانوا ببساطة يبحثون عن وسيلة لتحليل الحركة .

كان إيدويرد مايبريدچ (*1830 - 1904*) إنجليزيا هاجر إلى الولايات المتحدة فى خمسينيات القرن ، وبدّل هناك اسمه الأصلى الأقرب إلى المألوف ، ادوارد جيمس ماجردچ ، واستقر به المقام مصورا فوتوغرافيا . وفى *1873* طلب منه حاكم كاليفورنيا عمل بعض صور فوتوغرافية سريعة لواحد من أحب خيول السباق لديه . ورغم ما كان ما يبريدچ يعانيه من اضطراب فى العمل ، نظرا لاتهامه وقتها بقتل عشيق زوجته ، إلا أنه واصل مهمته بسلسلة طويلة من التجارب . حتى توصل قبيل *1877* إلى حل ، عن طريق وضع مجموعة مترابطة من الكاميرات على طول مسار الحصان بحيث يتم تحرير غوالقها واحدا بعد الآخر مع مرور الحصان أمام كل كاميرا ووطئه حبلا على الأرض متصلا بالغالق . كان هدف ما يبريدچ فى الأصل هو الحصول على صور سريعة منفردة ، أما كونها متتابعة سريعة فقد جاء عرضا . وخلال السنوات القلائل التى تلت قام ما يبريدچ بإنتاج ونشر سلاسل صور فوتوغرافية عديدة لجميع أشكال الحركة لدى الحيوان والإنسان . ثم قام فى بداية الثمانينيات بخطوة أخرى لإعادة تخليق تحليله للحركة ، وذلك بعرض المقاطع الحركية القصيرة التى سجلها مستخدما فيناكيستيسكوب عارض أسماه الزوأوبراكسيسكوب *Zoöpraxiscope* (*) .

ومن خلال رحلاته إلى أوروبا ، حيث كان يُستقبل استقبال النجوم والمشاهير ، التقى مايبريدچ بايتيين مارى (*1830 - 1904*) الذى كان على اتصال به من خلال الرسائل لسنوات سابقة . وكان ايتيين ، بصفته باحثا فسيولوچيا ، مهتما بالتسجيل الفوتوغرافى للكثير من أنماط السلوك الحيوانى ، وكان ثمة مشاكل بعينها لا يجد لها حلا . فهو ، على سبيل المثال ، كى يسجل حركات طائر بيانيا أثناء الطيران كان قد

(*) كانت الصور المعروضة لا تزال غير فوتوغرافية بالمعنى الصحيح : فمايبريدچ كان عليه أن يعيد رسم الصورة على الأقراص الزجاجية المستخدمة كشرائح للعرض ، وذلك بنسخها يدوياً من الأصول الفوتوغرافية .

ابتكر جهازا دقيقا نجح بالفعل فى تسجيل حركات الطائر ولكنه فى الوقت نفسه كان يعيقه ويحد من حركته الطبيعية . وطرح مارى المشكلة على ما يبريدج ، غير أن الصور الفوتوغرافية للطيور أثناء الطيران التى أحضرها مايبريدج معه إلى باريس فى 1881 لم تكن مرضية بالمرة لما يريده مارى . إلا أن مارى ، عقب ذلك مباشرة ، استطاع الاستفادة من تجربة للعالم الفلكى چانسن الذى كان قد ابتكر « المسدس الفوتوغرافى » فى 1874 ، وهو كاميرا كان الغرض منها تسجيل مسار كوكب الزهرة بأخذ سلسلة لقطات متتابعة على لوح واحد ، حيث يدور اللوح لتنكشف مساحة صغيرة محددة من سطحه المحسس مع كل مرة ينفتح فيها *الغالق* . وهكذا استحدث مارى ، ما بين 1881 و 1882 ، ووفقا لمبادىء مشابهة ، « البندقية الفوتوغرافية *Fusil Photographique* » . وكان هذا الجهاز قادرا على التقاط اثنتى عشرة صورة سريعة التتابع فى الثانية الواحدة . ثم راح مارى بعد هذا يتابع لسنوات خطا بحثيا آخراً ، مسجلا أجساما متحركةبتركيب عدة لقطات فوق بعضها على لوح واحد ثابت . وبظهور الفيلم الشريط الذى دفعت به إلى الأسواق شركة إيستمان كوداك فى 1888 تيسر لمارى أن يبتكر جهاز الكرونو فوتوجراف *Chrono photographe* ، وهو كاميرا بمقدورها التقاط سلسلة طويلة من الصور المتعاقبة على شريط فيلم متصل . وفى 1893 اقترح مارى عمل جهاز عرض لإعادة تخليق الحركات التى حللها بالطريقة السابقة ، غير أنه قبيل هذا الوقت كان هنالك عدد كبير من المخترعين ، أغنياء وفقراء ، علماء وهواة ، حالمين وواقعين ، قد تنبأ بإمكانية وجود كاميرا يمكنها التقاط صور تفصيلية تحليلية وجهاز عرض يعيد تشكيل الحركة المصورة على الشاشة . من بين هؤلاء كان هناك مساعد مارى نفسه چورج ديمينى ، وفى انجلترا وليم فريز جرين والفرنسى المولد لويس إيميه أجستين ليبرنس الذى كان قد أوشك على حل المشكلات الجوهرية لهذا الموضوع حين اختفى على نحو غامض فى 1890 .

فى 1888 التقى توماس ألفا إديسون (1847 - 1931) بما يبريدج الذى أوحى جهازه الزوأوبراكسيسكوب لاديسون بفكرة ماكينة لتسجيل وإعادة إنتاج الصور كما

يفعل جهازه المعروف بالفونوغراف مع الصوت . وعلى الفور كلف إديسون رئيس معمله الإنجليزى المولد ديكنسون بمهمة تطوير هذه الفكرة ، وأصدر التحذير الرسمى الأول ، ضمن سلسلة طويلة من التحذيرات ، بهدف حماية الأبحاث التجريبية الجارية بمؤسسته فى ويست أورانچ – نيوچيرسى .

وأثناء معرض باريس الدولى فى *1889* التقى إديسون بمارى ، ويبدو أنه استمد منه فكرة استخدام الفيلم الشريط ، وفى تحذيره الرسمى الرابع فى نوفمبر *1889* ظهرت لأول مرة فكرة تخريم الفيلم لضمان دقة تسجيل الصورة إطارا عقب الآخر (وكانت هذه مشكلة طالما أعاقت مارى وديمينى) . وقبيل خريف *1890* نجح ديكنسون فى التقاط سلسلة من الصور السريعة التعاقب (بلغت ٤٠ صورة فى الثانية) باستخدام جهاز الكاينتوجراف *Kinetobraph* ، الذى سجل إديسون براءة اختراعه فى يوليو *1891* ، وهو عبارة عن جهاز صندوق فرجة لمشاهدة صور الكاينتوسكوب متحركة .

من هذه النقطة يؤرخ لبدء إنتاج (وليس عرض) شرائط الصور المتحركة . كما تم فى فبراير *1893* بناء ستوديو غريب الشكل فى أراضى معمل إديسون ، وكان هذا الاستوديو ، الذى عرف باسم *Black Maria* ، عبارة عن كوخ من الورق المقطرن بسقف يفتح لدخول الشمس ، وهو مركب على محور يسمح بدورانه ليمكنه الاستفادة من ضوء الشمس فى أى وقت من النهار . وبالداخل نصبت فى طرف منه كاميرا الكاينتوجراف الثقيلة وفى الطرف المقابل كانت مجموعة من الموسيقيين فنانى السيرك تؤدى مقتطفات مختصرة من عروضها . وهكذا كانت أنى أوكلى مع غيرها من نجوم سيرك « بافللوبيل » ، بما فيهم الكولونيل كودى نفسه والملاكمان المحترفان چيمس كوربت وبيتر كورتنى والرجل القوى يوچين ساندو ، ضمن أوائل نجوم أول ستوديو سينمائى فى العالم .

وفى أغسطس *1894* تأسست « شركة الكاينتوسكوب » على يد راف وجامون لاستثمار هذه الأعجوبة الجديدة نيابة عن معامل إديسون ، غير أنه قبل هذا التاريخ ، وتحديدا فى أبريل *1894* ، كان قد تم فى برودواى افتتاح أولى قاعات الكاينتوسكوب

التى توالت بكثرة فيما بعد . وكان أوائل جمهور الفيلم هم رواد الملاهى وأماكن التسلية الرخيصة (ذات البنس الواحد) - بداية فى مدن الولايات المتحدة الأمريكية ثم فى أوروبا بعد فترة وجيزه» - حيث كان هؤلاء الزبائن يضعون العملات المعدنية الصغيرة بجهاز صندوق الفرجة ليحدقوا عبر فتحات عدساته لمشاهدة أفلام لم يكن الواحد منها يستغرق أكثر من أربعين أو خمسين ثانية .

لقد كان المال دائما ، وبشكل جوهرى ، هو أقوى الدوافع أثرا فى تطوير السينما . فحماس الجمهور الذى اقترن برنين العملات المعدنية الذى يأخذ اللب فى شبابيك تذاكر الكاينتوسكوب كان هو ، ربما قبل أى شىء آخر ، ما أعطى القوة الدافعة للمرحلة الأخيرة فى السباق لإنتاج جهاز يمكنه عرض صور متحركة . كانت إيرادات الكاينتوسكوبات محددة نظرا لحقيقة أنه لا يمكن لأكثر من مشاهد واحد استخدام الكاينتوسكوب فى وقت واحد . وجرت محاولة لحل هذه المشكلة عن طريق الفوتوزوتروب *Photozotrope* الذى ابتكره هنرى چولى وقام بالإعلان عنه شارل باتيه ، حيث كانت الآلة الواحدة تحتوى على أربع فتحات للمشاهدة وتعرض فيلمين ، غير أن الحل الحقيقى ، وبوضوح تام ، كان هو العرض بجهاز عرض .

من الناحية الفنية ، وكما رأينا ، فإن الأخوين لوميير هما من فاز فى هذا السباق للوصول إلى طريقة لدمج مبدأ عمل الكاينتوسكوب مع الفانوس السحرى القديم ، ولعلها مسألة حظ ، ربما ، أنهما كانا يتمتعان ببعض المزايا مقارنة بالكثير من منافسيهما ، نظرا لكونهما رجال صناعة أثرياء ولديهما المصادر الاقتصادية اللازمة لتطوير وحماية واستثمار اكتشافاتهما . وكان لويس لوميير (*1864 - 1948*) وأوجست لوميير (*1862 - 1954*) قد انخرطا فى العمل بمصنع أبيهما الفوتوغرافى فى ليون فى *1884* ، حيث كان الأول فى الثامنة عشرة والثانى فى العشرين ، واستطاعا تعديل الموقف المالى المتداعى لشركتهم من خلال نجاحهما فى تصنيع ألواح « العلامة الزرقاء » الفوتوغرافية .

وبحثا عن طريق لمزيد من التوسع ، يقال إن أباهما أنطوان لوميير اقترح القيام بتصنيع أفلام لكاينتوسكوب إديسون . ثم بدأ الأخوان فى محاولة ابتكار كاميرا ، وقبل فبراير *1895* تمكنا من تسجيل براءة اختراع جهاز يقوم بتصوير الأفلام وعرضها على السواء . وفى مارس سجلا تطويرا إضافيا على الجهاز ، الذى عرف باسم السينماتوجراف *Cinématographe* ، الذى كان عبارة عن ماكينة دقيقة الصنع من الماهوجنى والنحاس ، لا تزال إلى الآن معجزة فى الإتقان والجمال .

خلال بقية عام *1895* انشغل الأخوان لوميير فى تقديم عروض دعائية مدروسة بعناية لجمعيات التصوير الفوتوغرافى . كما قاما بتصوير أعضاء الجمعية الفرنسية للتصوير الفوتوغرافى أثناء اجتماعهم فى شهر يونيو . وفى أكتوبر قرر الأخوان أنه قد آن الآوان لاستثمار اكتشافهما العلمى كعرض شعبى ، وأجريا مفاوضات مع متحف جريڤان ومسرح الفولى برچير غير أنها لم تصل إلى شىء ، كما تقدما بعرض لاستئجار غرفة فوق مسرح روبرت هاودن – الذى سرعان ما سيلعب دورا بارزا فى تطور السينما – ولم يثمر هو الآخر . وأخيرا استقر الأخوان لوميير على قاعة الصالون الهندى *Salon Indien* ، وفى *28* ديسمبر *1895* قُدم أول عرض سينمائى رسمى فى العالم . الحدث ، من الناحية العملية ، قد مر دون أن يلاحظ ، فالصحفيون الذين تمت دعوتهم إلى العرض كان لديهم جميعا أشياء أفضل يفعلونها ليلة السبت تلك ، وهكذا لم ترد إشارة بجرائد باريس الصباح التالى لهذا العرض . بل والواقع أن بلدية باريس حين أرادت فى *1924* تخليد هذه الذكرى بوضع لوحة تذكارية مكان مبنى الجراند كافيه ، الذى كان قد اختفى قبل عام ، لم يستطع أحد أن يتذكر بدقة تاريخ عرض الأخوين لوميير . ولكن جمهور *1895* ، من الناحية الأخرى ، لم يتردد كثيرا فى الإقبال على هذه البدعة ، ففى يناير كانت هنالك طوابير من راغبى مشاهدة تلك العروض ، ذات الدقائق العشرين ، أمام قاعة الصالون الهندى .

وفى غضون أسابيع من عرض الأخوين لوميير نجح المخترعان الإنجليزيان بيرت أكرز (*1854 - 1918*) وروبرت وليم بول (*1870 - 1943*) فى تقديم عروض سينمائية .

كان بول صانع أجهزة علمية ، وفى 1894 اتصل به يونانيان وطلبا منه أن يقلد لهما كاينماتوجراف إديسون . وسرعان ما راح بول ينتج أعدادا كبيرة من هذه الماكينات المزيفة لحسابه الخاص ، وعندما رد إديسون على هذا برفض توريد الأفلام لغير أصحاب ماكيناته الأصلية شرع بول فى صناعة كاميرا بالتعاون مع اكرز . وفى مايو 1895 سجلا براءة اختراع كاميرا وقاما بتصوير أفلام بالفعل ، وقبيل انتهاء السنة نفسها كانا يعرضان هذه الأفلام ، كما بدأ تقديم عروض منتظمة ضمن برنامج قاعة الهمبرا الموسيقية – بعد أسبوعين فقط من تقديم السينما توجراف على مسرح الإمباير بمعرفة مندوب لوميير – فنان الخدع البصرية السابق فيليسين تريوى .

وفى ألمانيا ، كان ماكس سكلا دانوفسكى (1863 - 1939) ، وهو من عائلة تخصصت لوقت طويل فى عروض التسلية البصرية بمختلف أنواعها ، يجرب فى اتجاهات مستقلة بمفرده . والحقيقة أن عرضه الجماهيرى الأول بجهازه البايسكوب Bioskop فى وينترجارتن ببرلين كان أسبق زمنيا من العرض الأول بالصالون الهندى . وكانت آلته ، الدقيقة الصنع ، التى استخدمها تعمل بشريطى فيلم متوازيين وعدستين ، ولذا يصعب اعتبارها جهاز عرض على الشكل المعروف اليوم لجهاز العرض .

وفى أمريكا قام توماس أرمات وسى. چنكينز بتطوير جهاز عرض ، هو الفانتوسكوب Phantoscope ، قادر على تقديم عروض تجريبية قبل نهاية 1895 . ثم حصل إديسون على حق استغلال اختراعات أرمات وچنكينز وقدم جهاز عرض أطلق عليه ڤيتاسكوب إديسون . وجرت أولى العروض الجماهيرية للڤيتاسكوب فى قاعة كوستر وبيال الموسيقية ، بالشارع الرابع والثلاثين فى نيويورك ، قبل أكثر من شهرين من ظهور سينماتوجراف لوميير فى أمريكا بقاعة بى . إف . كيث الموسيقية .

وقبل نهاية 1896 كانت السينما قد انتشرت عبر أوروبا وأمريكا من خلال توكيلات أصحاب القاعات الموسيقية والمغامرين من محترفى العروض بأراضى المعارض الكبرى .



كان السينماتوجراف شيئا بعيدا ، لا يزال ، عن السينما . فما قدمه مخترعو 1895 و 1896 كان آلة فحسب ، لا وسيطا فنيا متكاملا . كان التمكن من تسجيل صورة متحركة ثم عرضها على شاشة إنجازا تقنيا ليس لاستخدامه آفاق واضحة ولا مبادىء جمالية بالطبع . وقد طرح البعض بين الفينة والفينة ، أفكارا شديدة المبالغة حول إمكانات استخدام السينما ، فهذا إديسون يعلن بشجاعة واضحة فى 1896 ، والأفلام لا تزال صامتة ولا يتجاوز زمن عرض الواحد منها دقيقة واحدة :

« إننى أؤمن أنه فى السنوات القادمة ، من خلال جهودى وجهود ديكسون ومايبريدج ومارى (هكذا) وغيرهم ممن سيدخلون هذا المجال دون شك ، سيمكن تقديم تسجيلات لعروض الأوبرا فى دار أوبرا متروبوليتان بنيويورك دون أدنى اختلاف عن الأصل بفنانين وموسيقيين قد فارقوا الحياة منذ وقت بعيد » .

ويجب أن تؤخذ هذه العبارة على أنها إشارة إلى إدراك قيمة السينما باعتبارها مجرد وسيلة تسجيل ، لا إلى فهم لطبيعتها بوصفها وسيطا فنيا دراميا بالمعنى المسرحى .

كما يحكى جورج ميلييه (1861 - 1938) ، الساحر وصاحب مسرح روبرت هاودن والذى سيصير فيما بعد أول فنان سينمائى فى التاريخ ، إنه حين حاول شراء سينماتوجراف من أنطوان لوميير رفض الكهل طلبه قائلا : « يا بنى ، عليك أن

تشكرنى لرفضى ! هذا الاختراع ليس للبيع ، ولو كان للبيع لكان من شأنه تدمير مستقبلك ، إنه قد يستغل لوقت قصير بوصفه تحفة علمية ولكنه لن تكون له أية قيمة تجارية فيما بعد » . وهى رواية ملفقة على الأرجح ، غير أنها توضح بدقة إلى أى مدى كان رجال السينما الأوائل بعيدين عن إدراك أن بين أيديهم وسيطا جديدا للتعبير الفنى لا مجرد لعبة بصرية . بل إن ميلييه ذاته لم يكن يريد السينما توجراف إلا من باب إضافة شىء جديد إلى مجموعة ألعابه السحرية ، ولعله بالغ الدلالة أيضا أن المرشد الضخم فى السحر الذى نشره ألبرت هوبكنز سنة *1897* قد صنف السينما ضمن الخدع البصرية المسرحية .

بالنسبة لأصحاب العروض السينمائية الأوائل كان ما يهم بحق أن الصور تحركت . أما الجمهور ، وكما تفيدنا الدراسات المعاصرة عن تلك العروض ، فقد كان مفتونا إلى درجة عدم ملاحظة أن خلفيات المشاهد كانت هى الأخرى تتحرك .. أوراق الشجر ، الأمواج على الشواطىء . جمهور غير معنى جديا بما يرى . كان كل مشهد أو حدث مألوفٍ فى الحياة مثيرا بذاته على الشاشة .. « عرض البحر فى برايتون » ، «وصول قطار إلى المحطة » ، « خروج العمال من المصنع » ، « رجال يلعبون الورق » ، أو من باب الإثارة الكبرى .. « هدم حائط » . كانت موضوعات العروض تستقى من شرائح الفانوس السحرى والألعاب البصرية المجسمة وصور البطاقات البريدية ، لا من المسرح أو الأدب أو أى وسيط تسلية أو فن سردى آخر .

لم تكن الطبيعة المسرحية للوسيط الجديد واضحة فى البداية ، غير أن السينما سرعان ما راحت ترتبط بالمسرح ارتباطا متزايدا يوما بعد يوم . كان مقدمو العروض السينمائية الأوائل أصحاب قاعات موسيقا يتطلعون دائما إلى اكتشاف الجديد لإرضاء جمهورهم الذى ينتظر منهم الطريف والمتنوع فى تلك البرامج ذات العشرين والثلاثين فاصلا التى يقدمونها . فى باريس ، قُدمت عروض سينماتوجراف لوميير بقاعة إلدورادو الموسيقية ، ثم بدأت الأوليمبيا والمقهى الغنائى لفرقة بارتا فى عرض

الأفلام هما أيضا . وفى لندن ، افتتح الأخوان لوميير عروضهما ، التى استمرت لعدة شهور ، بقاعة الهمبرا فى إمباير آند بول . وفى الولايات المتحدة ، قدم ڤيتاسكوب إديسون عروضا أولى ناجحة فى كوستر آند بيالز .

وفى إنجلترا ، حيث صار « فاصل » الفيلم فى برامج قاعات الموسيقا مكرسا للتحقيقات المصورة عن الأحداث المحلية ، واصلت مسارح المنوعات تقديم الأفلام ضمن برامجها أثناء الحرب العالمية الأولى ، حيث حققت « آخر صور الحرب » شعبية بارزة . أما فى أمريكا فقد جرت الأمور على نحو آخر ، فقبيل انقضاء السنوات الأولى من مطلع القرن لم تعد الأفلام موضة حفلات المنوعات ، بل باتت – على العكس – فقرة توضع فى نهاية برامج المنوعات التى تقدم عروضا مستمرة لتنفير الجمهور من مشاهدة العرض مرة ثانية فى الإعادة .

وكانت سمعة السينما قد تعرضت لضربة عنيفة فى مايو *1897* . كانت لا تزال بدعة مدهشة ، يمكن أن تقدم فى صورة عرض جانبى فى « السوق الخيرى » الأنيق ، ذلك التجمع السنوى الكبير الذى يضم عليه القوم فى باريس للتبرع بالمال لأغراض خيرية . وكان أن تسبب إهمال رجال العرض فى حريق هائل أتى على مقاعد السوق وزيناته الرقيقة وأدى إلى مصرع مائة وأربعين شخصا من بينهم دوقة ألينسون . هذا الحادث ربما لا يصح المبالغة فى تقدير مدى تأثيره المعوق على استغلال السينما ، إلا أنه قد أصاب القطاعات الأكثر تحفظا من الجمهور بالخوف والتردد بالتأكيد ، كما فتح الباب أمام الشرطة والسلطات المحلية لمراقبة العروض السينمائية ليس فى فرنسا وحدها بل وفى انجلترا وأمريكا حيث جرى تناقل أخبار الحادث بشكل مؤثر .

فى ذلك الوقت كانت الصور المتحركة قد تجاوزت كونها مجرد اكتشاف علمى وأصبحت عرضا فنيا – وذلك بفضل استجابة جمهور المشاهدين فى المقام الأول وقبل رغبة منتجى العروض السينمائية . وعبر أوروبا كلها ، من أيرلندا إلى روسيا ، انتقلت السينما إلى أيدى العارضين الجائلين فى أراضى المعارض . وكانت هذه النقلة طبيعية

إلى حد كبير ، فقد ظلت جماهير المشاهدين الريفيين لأجيال عديدة تتعرف على ما يدور بالمدن والعالم الكبير من خلال المعارض السنوية . وبالنسبة للعارضين لم تكن قفزة كبرى أن يتحولوا من عروض العرائس والمسرح الجوال والتماثيل الشمعية إلى المسرح الكهربائى والبايوسكوب . وهكذا ازدهرت سينما أراضى المعارض لسنوات عدة بلا منافسة . وفى إنجلترا وفرنسا على السواء كانت أفضل أصحاب العروض شديدى اليقظة لنوعية عروضهم . وكان من الشائع أن يقوم العارضون الجائلون بتصوير مشاهد من شوارع المدن التى يتوقفون بها كوسيلة مضمونة لاجتذاب مشاهديهم المحليين ، كما أن بعضهم ، كالإنجليزى ولتر هاجار الذى يعد فيلمه المرعب « حياة تشارلز بيس » (**1905**) معلما من معالم بدايات السينما البريطانية ، صاروا منتجين سينمائيين بارزين فيما بعد . استمرت مسارح أراضى المعارض : فى إنجلترا حتى عشية الحرب الأولى ، وفى فرنسا لوقت أقل حيث أدى ظهور دور السينما الثابتة ما بين عامى **1905** أو **1906** إلى كساد نشاط العارضين الجائلين أو إلى دفعهم للعمل من خلال دار العرض الثابتة بمالها من مكانة محترمة .

أما أمريكا ، بمقاطعاتها الأكثر اتساعا ومجتمعاتها الزراعية الآلين تحديدا ، فقد كان لها تقليد مغاير لتقاليد أوروبا فيما يتعلق بأراضى المعارض ، ومالت للانتقال المباشر من مسارح قاعات الموسيقا إلى دور السينما . هذا الانتقال المباشر إلى نظام دور العرض السينمائى الثابتة ساعد عليه إضراب حفلات المنوعات فى **1900** حين واصلت بعض مسارح المنوعات عملها ببرامج تتكون من الأفلام فقط . كانت الصور المتحركة ، فى الولايات المتحدة ، قد رأت الضوء لأول مرة (والكلام هنا على سبيل المجاز) فى أروقة عروض صندوق الدنيا ، والتى تحولت فيما بعد إلى قاعات لعروض الكاينتوسكوب . وكانت خطوة منطقية أن يتم تقفيل الرواق مع وضع شاشة بأحد طرفيه لخلق دار سينما صغيرة . وقد افتتحت أول دار عرض على هذا النحو ، دار «المسرح الكهربائى » ، بمعرفة توماس تاللى فى لوس أنجلس سنة **1902** ، مما أدى إلى تحويل العديد من الأروقة والمحلات الصغيرة إلى دور سينما ذات خمسة سنتات . ومن **1905** بدأت دور السينما الثابتة تتكاثر فى العالم كله . فى أمريكا ، حيث أثبت

الفيلم السينمائي جدارته باعتباره وسيلة تسلية للطبقات العاملة ، افتتح أول نيكلوديون (*) في 1905 في بيتسبرج . (هذه التسمية التي تشير بدهاء إلى المستوى الاجتماعي الاقتصادي والإيحاءات المتعلقة بالمسرح على السواء قدر لها أن تصبح اسما نوعيا لدور السينما الأولى) . وخلال ثلاث سنوات كان هناك عشرة آلاف دار بهذا الشكل في الولايات المتحدة .

في فرنسا ، حيث أفتتحت أول دار سينما ثابتة على يد الأخوين لوميير في 1897 ، بدأ الحماس لبناء مثل هذه الدور فيما بين 1905 و 1906 . وفي إنجلترا كان هناك قاعة ثابتة تعمل يوميا ، « دايلي بايوسكوب » ، منذ 1904 ، كما تم تحويل العديد من القاعات والمسارح القديمة مثل « بالهام إمباير » ، وفي 1908 تم بناء أول دار مخصصة كلية للعروض السينمائية وهي قاعة « سنترال هول » الصغيرة في كولن بلانكشاير . وفي روسيا وصل الأمر بعد 1905 إلى وضع تشريع حكومي للحد من انتشار دور السينما في المدن الكبرى وذلك بفرض حد أدنى للمسافة بين الدار والأخرى .

لقد أثر استحداث أشكال جديدة للعرض وزيادة طول مدة العروض وتعظم أعداد المشاهدين تأثيرا واضحا على هيكل الصناعة . في مستهل عمر السينما كان العارضون يشترون الأفلام من المنتجين ، شراءاً نهائيا ، بسعر ثابت للقدم ، هكذا ببساطة . كما كان هنالك أيضا ، ولا مفر ، سوق نشط للأفلام المستعملة والتي كانت أسعارها تتراوح تبعا لعمر الفيلم وحالة الصورة . ولأنه قد أصبحت هنالك دور ثابتة للسينما وصار لدى الجمهور الاستعداد لمشاهدة برنامج أو اثنين أو حتى سبعة برامج متنوعة في الأسبوع الواحد . لم يعد شراء الأفلام شراء نهائيا مجديا من الناحية الاقتصادية ، وبدأت الخطوات الأولى نحو نظام تأجير الأفلام المعمول به إلى الآن . ثم

(*) التسمية يأتي مقطعها الأول من كلمة Nickle « نكلة » ، وهي قطعة عملة معدنية صغيرة تساوي خمس سنتات - المترجم .

أخذت عملية تبادل الأفلام تنمو فى كل مكان به دور عرض وكان تأجيرها يتم بأسعار متفاوته وفقا لعمر النسخة ولنطاق حقوق العارض فى استخدامها .

خلال سنوات قليلة للغاية من العرض الأول للأخوين لوميير أصبحت السينما تجارة بالغة الضخامة بالفعل . وكان أكثر المنتجين الأوائل فى إنجلترا وفرنسا مصورين متحمسين أو أشخاصا ممن اعتادوا التنقل من حرفة إلى أخرى أو صُناع أدوات علمية ؛ وكانوا يقومون بعمل أفلام صغيرة فى أحواش بيوتهم بتكلفة هزيلة – فى حدود جنيه واحد للفيلم . غير أنه سرعان ما أزاحهم عن الطريق رجال آخرون استطاعوا استشعار مدى أهمية احتكار هذا الشكل الجديد من وسائل التسلية .

ولعل أبرز هؤلاء شارل باتيه (*1863 - 1957*) الذى أنشأ فى فترة لا تزيد كثيرا عن عشر سنوات إمبراطورية واسعة كفلت لفرنسا سيطرة شبه كلية على السينما العالمية فى سنوات ماقبل الحرب ، لا تزال بعض آثارها باقية فى معظم دول العالم إلى اليوم . بدأ باتيه ، وهو ابن جزار فى الأصل ، عمله فى مجال الفن بعرض فونوجراف إديسون فى المعارض المفتوحة ، ثم راح يعمل فى تسويق الفونوجرافات والكاينتوسكوبات المقلدة . وبتعاملات قاسية لا تعرف الرحمة مع عملائه ومنافسيه على السواء ، وبحظ طيب واتاه باستثمارات عريضة ، سرعان ما نجح باتيه فى تصنيع المعدات والشرائط الخام ومن ثم إنتاج الأفلام فى ستوديوهاته بڤينسين التى كانت أكبر وأفضل الأستوديوهات تجهيزا فى عصره . كان هذا هو أول نموذج فى مجال السينما لمؤسسة تمارس الاحتكار الرأسى الشامل ، حيث استطاع باتيه السيطرة على الإنتاج والتوزيع ثم على العرض أيضا – من خلال بناء وامتلاك دور العرض . كما كان توسعه أفقيا أيضا ، حيث كان لمؤسسته وكلاء فى كافة الأقطار التى تعرف العروض السينمائية . وهكذا عرف باتيه خلال الفترة من *1903* إلى *1909* بوصفه الكيان المسيطر على صناعة الفيلم فى العالم .

وفى أمريكا ، أدى ازدهار النيكلوديونات إلى دعم الإنتاج وزيادته . الشركات القديمة مثل إديسون وڤيتاجراف وبايوجراف ، والتى ظهرت جميعها مع أولى بدايات

السينما ، اندمجت كل منها فى مؤسسات جديدة أنشأت « مصانعها » فى نيويورك وشيكاغو وفيلادلفيا . ولعل استخدام كلمة « مصنع » يشير إلى طبيعة الأفلام ومنهج التعامل معها فى أمريكا فى مطلع القرن . كانت الأفلام سلعا صناعية ذات حجم موحد ، بكرة واحدة (زمن عرضها من خمس إلى عشر دقائق) يتم إنتاجها فى خط إنتاج منتظم بمعدل واحدة أو اثنتين أسبوعيا وفقا لحجم المصنع ، وتُباع ويعلن عنها بعلامات تجارية مسجلة . وكان الإنتاج يتم فى سرية شديدة نظرا لمحاولة كل شركة انتحال أفكار غيرها من الشركات بكل بساطة ورضى . كانت التكاليف متواضعة . وباهظة كانت الأرباح .

شهد عام **1909** بداية صراع ضار للسيطرة على صناعة الفيلم التى أصبحت غزيرة النمو . وكان إديسون ، منذ الأيام الأولى للسينما ، قد حاول أن يفرض حقوق امتياز على مخترعاته الخاصة بالصور المتحركة . وفى الأول من يناير **1909** تأسست « شركة امتيازات الأفلام » ؛ حيث اتفق تسعة منتجين – إديسون ، بايوجراف ، ڤيتاجراف ، إيساناى ، سيليج ، لوبين ، كاليم ، والمؤسستان الفرنسيتان باتيه وميلييه – ومعهم الموزع جورج لكين على التنازل عن دعاوى براءات الاختراع المتنازع عليها بينهم مقابل حصول كل منهم على ترخيص باستعمال الأجهزة التى أنتجها الآخرون ، وعلى أن يُدفع لإديسون جُعْل خاص عن كل فيلم يباع . أما جورج ايستمان ، المصنِّع الرئيسى للشرائط الخام ، فقد التزم تعاقديا على عدم توريد بضاعته إلا لأعضاء «شركة امتيازات الأفلام » . كما فُرضت مكوس على العارضين مقابل حق استخدام أجهزة العرض والأفلام ، وكذلك عقوبات لمنعهم من عرض إنتاج المنتجين غير المعتمدين . وبعد عام واحد أسست شركة الامتيازات « الشركة العامة للأفلام » فى محاولة للسيطرة الاحتكارية الشاملة على تداول الأفلام فى السوق .

هذه المحاولات للسيطرة على صناعة الفيلم الأمريكية كان لها ، كما هو متوقع ، رد فعل قوى من جانب المنتجين المستقلين . وكان وكلاء شركة الامتيازات مستعدين للالتجاء إلى العنف والإرهاب فى ملاحقة المنتجين غير المعتمدين (المستقلين) الذين

ردوا الهجوم بدورهم بما لا يقل عزما وقوة . وفى **1913** رفع وليم فوكس - وهو موزع اضطر لدخول ميدان الإنتاج لما رفض الاتحاد الاحتكارى تزويده بالأفلام - دعوى قضائية ضد « شركة امتيازات الأفلام » استنادا إلى التشريعات المضادة للاتحادات الاحتكارية .

مع عام **1914** لم يعد الاتحاد الاحتكارى مؤثرا بأية حال ، وإن بقيت بعض الأعراض الجانبية الناجمة عن نشاطاته . وهربا من القبضة القوية لرجاله ، بحث المنتجون المستقلون عن مواقع جديدة للإنتاج . وهنا بدا الساحل الغربى قرب لوس أنجلس موقعا متعدد الميزات .. فهو معتدل المناخ ، رخيص العمالة والعقارات ، مشمس بدرجة تسهل التصوير ، كما أنه متاخم لحدود المكسيك - فى حالة الاضطرار إلى الهرب . وهكذا ستصبح هولى وود مركز إنتاج الفيلم الأمريكى .

المنافسة الشديدة والحاجة إلى إحكام القبضة على الأسواق كلتاهما هزتا السينما الأمريكية وأخرجتاها عن نهجها فى نظام خط الإنتاج ، وشهدت السنوات من بعد **1909** تطورا فى معدل ومستوى الأفلام ، كما اكتشف فى الفترة ذاتها مصدر نافع آخر . فحتى ذلك الوقت كان الممثلون لا يزالون مجهولين بشكل عام ، سواء فى الأفلام الفرنسية أو البريطانية أو الأمريكية أو الإيطالية أو الألمانية أو الأسكندناقية ، وذلك على الرغم من قيام صناع الأفلام الفرنسيين بتصوير الكثير من مشاهير نجوم المسرح وقاعات الموسيقا . كان هذا الوضع مناسبا تماما للمنتجين الذين رأوا ، صائبين ، أن الممثلين سيطلبون أجورا أعلى إذا استخدمت أسماؤهم عامل جذب جماهيرى . كما كان مناسبا أيضا للممثلين أنفسهم ، حيث كانوا ، على الجملة ، يستحون لمشاركتهم فى « صور الصفيح المهرولة » - كما كان يطلق على الأفلام استهزاء فى الولايات المتحدة .

غير أن جمهور المشاهدين كان يود التعرف على هوية الممثلين . وطالما لم تكن هناك أسماء لأبطالهم فقد اخترعوا لهم أسماءاً مثل « فتاة البايوجراف » و « فتاة القيتاجراف » و « مارى الصغيرة » . ورغم سيول رسائل المعجبين إلى الأستوديوهات

طلبا لمعلومات عن نجومهم المفضلين إلا أن المنتجين ظلوا ضد الكشف عن هويات ممثليهم حتى *1910* ، حين أراد كارل ليمل ، أحد المنتجين المستقلين في شركة آي إم پي أن يعلن عن عثوره على « فتاة البايوجراف » .. فلورانس لورانس . حيث قام بتصوير عمل بهلواني مثير « ينفي » فيه شائعات لا وجود لها أصلا عن موت هذه النجمة ، وعليه تجمع المعجبون المنفعلون حول السيدة ، أول نجمة في تاريخ السينما ، ومزقوا ملابسها ليحتفظوا بقطع منها للذكرى . هكذا ابتُدع في اقتصاديات السينما عامل جديد سيظل يزداد أهمية لنصف قرن من الزمان بعد تلك اللحظة . ووجد الشغف بالنجوم خير حاضنة له في مجلات المعجبين التي بدأت في الظهور ذلك الوقت . ولم تكن بدعة النجم السينمائي ظاهرة أمريكية محضة ، حيث قامت بلدان مصنعة للسينما أخرى ، خاصة إيطاليا وروسيا ، بإنتاج نجومها الذين حقق بعضهم – مثل الروسي إيڤان ماسيوكين والإيطالية لايدا بوريللي والدانماركية إستا نلسن – شهرة عالمية وأهمية اقتصادية .

بينما كانت السينما تتلمس على هذا النحو ملامح هيكلها التنظيمي والاقتصادي المميز ، كان صانعوا الأفلام يكتشفون الأدوات والمبادىء الجمالية . الوسيط الفني الجديد لم يكن لأحد تعريف طبيعته وقوانينه تعريفا بديهيا شاملا ؛ وكان على صناع الأفلام اكتشاف هذه القوانين بالتدريج وبالرجوع ، عامة ، إلى الوسائط الفنية القائمة وإلى الجذور التاريخية للسينما التي وصفناها بالفصل الأول . لم يكن يمكن استقصاء وتطوير الخصوصيات البنائية للفيلم وإمكاناته الدرامية ومجمل طبيعته الفنية إلا عبر سنوات طوال وعلى نحو تدريجي ، ولكنه خلال وقت مذهل القصر ، اعتبارا من العرض الأول للوميير ، كانت كافة التقنيات البصرية الممكنة للسينما قد تم استيعابها أو على الأقل الوقوف على مشارفها .

كان ثمة استكشاف لإمكانيات التأليف (التكوين) بالصورة . لقد ظل صناع الأفلام ، لسنوات عديدة بعد اكتشاف الفيلم القائم على قصة ، يفضلون استخدام الشاشة وكأنها مقدمة خشبة مسرح . المشهد كله يرى من وضع مسرحي ثابت بحيث

تظهر جميع الشخصيات بقاماتها كاملة من الرأس إلى القدم ، تدخل إلى الشاشة وتخرج منها كما تدخل وتخرج على خشبة المسرح . ومع ذلك فهناك الكثير الذى يمكن عمله من هذا ، ومن الأساطير التى لا تحصى عما لاقاه بعض المصورين من توبيخ بسبب لقطات صوروها دون أن تظهر فيها الأقدام أو السيقان .

فالواقع أن المشاهدين وصانعى الأفلام كانوا معتادين على مناهج أواخر القرن التاسع عشر شديدة التعقيد فى التصوير الفوتوغرافى التى كثيرا ما تستخدم اللقطات القريبة والمتوسطة وأية تنويعات ممكنة للإطار . ولقد أشار چورچ سادول ، المؤرخ الفرنسى ، إلى أنه فى واحد من أوائل أفلام لوميير ، « وصول قطار » ، سنجد التكوين - حركة القطار على قُطر الشاشة - تكوينا جيدا لصورة ساكنة ، بينما حقيقة أن الحدث يتحرك من خلفية الصورة إلى مقدمتها إنما تعنى أن التكوين يتغير من اللقطة البعيدة إلى المتوسطة إلى القريبة المتوسطة خلال تتابع جزء واحد من الفيلم . وبالمثل ، فإن اثنين على الأقل من أفلام لوميير الأولى ، « محادثة لاجرانج وجانسن » و « إفطار الرضيع » ، يستخدمان اللقطة المتوسطة لإظهار الشخصيات من الجذع إلى أعلى فقط ، كما كان السينمائى الإنجليزى چورچ ألبرت سميث قد توصل من قبل سنة **1900** إلى استخدامات متقنة للقطة القريبة جداً جداً لإحداث تأثير كوميدى (نظارة جدتى) .

لقد قدم التصوير الفوتوغرافى الڤيكتورى لصناع السينما ذخيرة ضخمة من حيل التصوير التى تم استغلالها استغلالا مكثفا فى السنوات الأولى من القرن . فها هو چى . سميث ، على سبيل المثال ، يسجل فى **1897** براءة اكتشاف استخدام تقنية التعريض المزدوج فى أفلام السينماتوجراف ، بل ويطبق هذا بحيوية فى أفلام مثل « الأخوة الكورسيكيون » و « تصوير شبح » وغيرها من عروض الدقيقة الواحدة .

كما كانت بعض حيل التصوير ترتبط ارتباطا مباشرا بعروض الفرجة البصرية التى عرفها القرن التاسع عشر . ففى عام **1896** قام أحد مصورى لوميير بتصوير بعض المشاهد بالسينماتوجراف من على ظهر جندول يتحرك على صفحة الجراند كانال . وكان للقطة الناتجة عند عرضها على الشاشة ، وهى نموذج أولى للقطة

المتحركة (لقطة المتابعة) ، تأثير بتحرك مناظر مدينة فينيسيا ذاتها أمام عيون المشاهدين ، وهو تأثير كان يتم الحصول عليه سابقا فى عروض الفرجة البصرية عن طريق استخدام البانوراما الدوارة أو شرائح الفانوس السحرى البانورامى . (كما استخدمت الحيلة نفسها لاحقا وبتأثير أقوى فى العرض الشهير « جولات هيل » الذى لاقى إعجابا جماهيريا واسعا بين *1904* و *1912* . وهناك أيضا العرض الذى صممه قائد فرقة الإطفاء بمدينة كانساس وكان مكان الجمهور فيه مصمما على هيئة عربة قطار بها نافذة خاصة ينظر منها المشاهدون إلى شاشة تعرض عليها بانوراما متحركة) . ومنذ وقت مبكر للغاية ، فى عام *1901* على أقل تقدير – حسبما تفيد الإعلانات التجارية من هذه الفترة ، كانت حوامل الكاميرات تزود برأس متحرك ، ولا تزال الصورة التى نحصل عليها بتحريك الكاميرا بهذه الطريقة تعرف إلى الآن باسم اللقطة البانورامية .

كذلك حركة الكاميرا للأمام أو للخلف (المتابعة) اقترابا من أو ابتعادا عن الجسم الذى يصور كان قد تم التنبؤ بها بالفعل فى عروض فانوس الفانتسماجوريا فى نهاية القرن الثامن عشر . وعندما استخدمت كاميرا متابعة فى *1901* على يد چورچ ميلييه فقد كان ذلك للغرض نفسه الذى استخدم من أجله الفانتسماجوريا القديم ، ألا وهو خلق تأثير سحرى بتكبير وتصغير الصورة (الرجل ذو الرأس الكاوتشوك) . (ومن الطريف فى هذا السياق الإشارة إلى أن المشاهدين البدائيين ، الذين لم يشاهدوا أفلاما قط من قبل ، غالبا ما يعجزون عن استيعاب المتابعة للأمام على أنها اقتراب من الجسم المصور وما يشعرون به فحسب هو أن الصورة تضخمت فجأة) . وحتى من قبل ميلييه ، عرفت السينما فى تسعينيات القرن التاسع عشر لقطات مثيرة للمتابعة بتثبيت الكاميرا على مقدمة عربة متحركة أثناء التصوير .

إلى جانب هذا جاءت بعض الاكتشافات فى مجال التصوير مرتبطة بالفيلم السينمائى ومقصورة عليه وحده . فى *1896* اكتشف أحد مصورى لوميير وهو يصور

فى حمامات مينيرڤا بميلانو أنه لو جرى التصوير والكاميرا مقلوبة رأساً على عقب فإنه يمكن عرض الحدث بالمقلوب . كذلك حيلة التبديل - إيقاف الكاميرا لحين تغيير المشهد ثم تشغيلها من جديد - والتى تعد أساسية فى معظم أعمال الحيل السينمائية ، كانت قد اكتشفت منذ وقت مبكر هى الأخرى ، حيث لجأ إليها فى **1895** أحد مصورى إديسون ليعطى تأثيرا مقنعا بقطع الرأس فى فيلم « إعدام مارى ستيوارت » . اذن ، لقد استُوعبت المفردات البصرية للفيلم قبل **1900** . أما فكرة البناء ، أو الإعراب ، فكرة أن جوهر السينما هو تجاور اللقطات فى تواصلية معبرة ، فقد بدأ تقديرها شيئا فشيئا .

كما رأينا ، كانت الأفلام الأولى محض صور متحركة ، كل واحدة منها تمثل لقطة مفردة لمشهد أو حدث مفرد . كما كان مخزون مفرداتها مشابها لذلك الخاص بالصور التى تباع للاستخدام فى الستريوسكوب (*) الذى لاقى إقبالا جماهيريا خاصا فى الستينيات ثم مرة ثانية فى التسعينيات من القرن التاسع عشر . ربما كانت مناظر واقعية حقيقية ، ربما نكتة بصرية مفردة (ثمة فيلم إنجليزى ، « هيا ... أسرع » ، قدمه دبليو . آر . بول فى **1898** ، مأخوذ مباشرة من شريحة ستريوسكوب يحبها الجمهور ، مأخوذة بدورها من أغنية كوميدية مستوحاة من تصوير زيتى قصصى هو ذاته مستوحى من لوحة ڤينوس بالمعرض الدولى لعام **1862**) ، كما قد تقدم هذه الصور أحيانا لوحات تمثيلية ساكنة للأزياء . وفى بعض نماذجها الأكثر غرابة ربما قدمت إعادة ممسرحة لأحداث محلية بارزة مثل اغتيال الرئيس ماكينلى ، محاكمة درايفوس ، أو بمزيد من الطموح والاستعانة بنماذج مصغرة ... ثورة البركان بيليه أو غرق السفينة مين . لم تكن ثمة محاولات مقصودة للخداع فى هذه الأعمال القائمة على إعادة تقديم وقائع بعينها : فقد كانت ببساطة معادلا لانطباعات الفنانين عن أخبار الحوادث التى كانت تظهر مصورة فى جرائد « ذى إيلاصتراتيد لندن نيوز »

(*) ستريو سكوب : آداة ولعبة بصرية ، أشبه بصندوق الدنيا مصغرا للاستعمال الفردى ، تظهر الصور فيها مجسمة - المترجم .

أو « ليلا صتراسيون » أو الصحف اليومية الأقل أهمية ، قبل أن تنتشر طباعة الصور بأنصاف الدرجات اللونية .

على ضوء بعض نماذج من المسرح والمصورات المسلسلة فى المجلات وعروض الستريوسكوب ، التى كثيرا ما كانت تضم مجموعات فى موضوع واحد ، لم يكن صناع السينما مطالبين بجهد إبداعى كبير لكى يقدموا أعمالهم فى صورة مسلسلات هم أيضا . وهكذا ، وفى عيد الفصح من عام 1898 ، قام عارضان أمريكيان متنافسان بتقديم عملين عن « آلام المسيح » . عشر لوحات تمثيلية سينمائية أو أكثر اتبعت الطريقة الدقيقة ذاتها التى قدمت بها سلسلة ستريوسكوب شهيرة فى الموضوع نفسه ، والتى كانت متداولة منذ ستينيات القرن التاسع عشر .. شرائح ملونة يدويا برهافة ومعبأة بنظام دقيق كل إثنتى عشرة فى صندوق . وجاءت اللوحات السينمائية على المستوى نفسه من الدقة والجمال ، ثم بعد عام واحد استخدم المخرج الفرنسى چورج ميلييه أساليب مشابهة لتقديم قصص أخرى دنيوية ، مثل إعادة تقديم « قضية درايفوس » و « سندريللا » ، « چان دارك » فى أعمال من عشرة مشاهد . وسرعان ما أصبحت هذه الطريقة أسلوبا عاما لتقديم الأفلام القصصية . وإن ظلت كل لقطة تمثل مشهدا منفردا ، مستقلا باطار مناظره الخاص ومداخله ومخارجه وبدايته ونهايته . الرابط الوحيد بين اللقطات هو الاتساق المنطقى والزمنى ، تماما كذلك الذى يربط مشاهد مسرحية أو صور شريط القصص المصورة بالمجلات .

أول خطوة مهمة نحو مفهوم للمونتاج كما نعرفه – نحو اكتشاف تركيب أو بناء مميز للفيلم السينمائى – جاءت ، على ما يبدو ، مع إدوين بورتر (1870 - 1941) فى فيلمه « حياة رجل إطفاء أمريكى » الذى أنتج فى نهاية 1902 أو بداية 1903 . كانت الحرائق وأعمال الإطفاء موضوعا محببا لصانعى الأفلام الأوائل كما كانت من قبل لصانعى عروض الفانوس السحرى . كما أنه قبل شهر تقريبا من فيلم بورتر كان المخرج الإنجليزى چيمس ويليامسون (1855 - 1933) قد صنع فيلم « حريق ! » الذى

سار بطريقة مشهد اللوحة التمثيلية الساكنة خطوة أقرب إلى فكرة المونتاج . أما فيلم بورتر فهو مونتاج ؛ حيث استطاع عن طريق تصوير مشاهد عشوائية لحرائق ورجال إطفاء بالإضافة إلى بعض مشاهد أخرى من عنده أن يبنى فيلما دراميا :

كان قرار بورتر ببناء فيلم روائى من لقطات مصورة سلفا قرارا غير مسبوق . إن هذا يفيد ضمنا أن مغزى كل لقطة ليس بالضرورة قائما بذاته ، بل متغير وفقا لربطها بلقطات أخرى ...

إن الأحداث التى تشكل ذروة « حياة رجل إطفاء أمريكى » تُعالج فى ثلاث مراحل . ثمة مشكلة درامية تقدم فى اللقطة الأولى ولا تحل حتى نهاية الثالثة . الحدث يستمر من لقطة إلى لقطة ويتخلق معه إيحاء بتطور متصل . وبدلا من تقسيم الحدث إلى ثلاثة أقسام مستقلة تربطها عناوين مكتوبة – مثلما قد يفعل ميلييه فى مثل هذا الموقف – قام بورتر ، ببساطة ، بربط اللقطات ببعضها . ونتيجة لذلك يشعر المتفرج أنه يشاهد حدثا واحدا متصلا .

ببناء فيلمه بهذا الشكل استطاع بورتر أن يقدم حدثا واحدا طويلا ومركبا ، دون الالتجاء إلى أسلوب التسلسل المتشنج الذى يقدم الحدث نقطة فنقطة فى أفلام ميلييه . غير أن المكسب الذى حصلت عليه السينما من هذه الطريقة الجديدة كان أكثر من المزيد من السلاسة فى بناء الفيلم . فهى طريقة تعطى المخرج حرية بلا حدود تقريبا فى الحركة طالما بمقدوره تقسيم الحدث إلى وحدات صغيرة طيعة . لقد مزج بورتر فى ذروة « حياة رجل إطفاء أمريكى » بين الأسلوبين المعروفين حتى ذلك الوقت فى صناعة الفيلم ، حيث ربط لقطة حقيقية بلقطة تمثيلية من الأستوديو دون قطع واحد فى خيط الأحداث .

ميزة أخرى ، أساسية بالقدر نفسه ، فى طريقة بورتر فى التركيب هى أنها تمكن المخرج من نقل إحساس بالزمن إلى المتفرج ... إن عملا يستغرق وقتا طويلا يمكن أن يضغط فى حدود الحيز الزمنى لبكرة واحدة دون قطع واضح فى تدفق السرد : حيث

يتم انتقاء الأجزاء الهامة منه والدالة فحسب وربطها على نحو يعطى إحساسا باستمرارية الأحداث وتناميها بشكل منطقى ومقبول (*) .

إن بورتر عند نقطة معينة فى حركة الأحداث يقطع ، للتأكيد ، على لقطة قريبة لجرس إنذار الحريق وهو يدق .

لقد اكتشف هذا الفيلم ، بشكل لا يخلو من المفاجأة ، طريقة جديدة لحكى القصة . ثم يعود بورتر فى فيلم « سرقة القطار الكبرى » ويستخدم أسلوبه فى التركيب بمزيد من الحرية والحنكة ، مقدما فكرة الحدث المتوازى والمتداخل . ففى أحد المشاهد نرى قطاع الطريق وهم يهرعون إلى تنفيذ الجريمة ، وفى المشهد التالى نرى عامل البرق الذى تركته العصابة مقيدا مكمما وابنته الصغيرة تنقذه وتفك وثاقه ، ثم المشهد التالى قاعة رقص يندفع إليها عامل البرق المنهك ويعلن عن جريمة السرقة التى ، وشيكا ، ستقع . إن الفيلم بمقاييسنا الآن ساذج إلى حد كبير ، غير أن الحماس الذى استقبله به المتفرجون فى العالم أجمع يشير إلى أى مدى كانت اكتشافات بورتر السينمائية خطيرة فى وقتها . لقد أدرك المتفرجون أن الفيلم أثارهم وحركهم أكثر من أى شىء شاهدوه على الشاشة من قبل ، وربما أدركت قلة منهم أن طاقة الفيلم الانفعالية والدرامية هى وليدة طريقة بورتر فى وصل اللقطات والصور وليست وليدة محتوى هذه اللقطات كل على حدة .

ومن الواضح أن صناع الأفلام قد قاموا بدراسة وتحليل اكتشاف بورتر ، فرغم بقاء أفلام اللوحات التمثيلية واستمرارها لسنوات عديدة بعد هذا الاكتشاف إلا أن أسلوب بورتر فى التركيب أصبح أسلوبا شائعا . وقبيل **1905** قام المخرج الانجليزى سيسيل هيبويرث (**1874 - 1956**) بتنفيذ أكثر أشكال التركيب السينمائى تعقيدا

(*) كاريل رايس ، تقنية المونتاج السينمائى (لندن ، ١٩٥٣) .

(*) هناك ترجمة عربية للكتاب قدمها الأستاذ أحمد الحضرى ، فن المونتاج السينمائى ، الدار القومية (القاهرة ، ١٩٦٤) - المترجم .

وسلاسة فى « أنْقَذَه روڤر » ، وهو فيلم مطاردة عن كلب شجاع ينقذ طفلا اختطفته غجرية شريرة .

كان على السينما فى نهاية المطاف أن تكتشف أنها فن . ولكم كان هذا الوسيط الفنى الجديد محظوظا إذ أنجب بسرعة شديدة ، عقب أسابيع قلائل فقط من عرض الأخوين لوميير ، أو فنانيه الكبار . إن أفلام چورچ ميلييه هى أقدم الأفلام التى لا تزال تحتفظ بقيمتها الفنية إلى اليوم . فأعماله التى قدمها فى مطلع القرن كانت لا تزال تعرض تجاريا بدور السينما الباريسية فى السبعينيات . هذه القدرة على البقاء والاستمرار تصبح أكثر أهمية وإثارة للملاحظة حين ترى على ضوء أن ميلييه كان يعتبر بين معاصريه رجعيا إلى حد ما (وهذا أكدته أكثر مسيرته الفنية لاحقا) .

لم يقنع ميلييه ، لحسن الحظ ، برفض لوميير الأب لطلبه حين حاول شراء سينماتوجراف فى *1896/95* . اشترى جهاز عرض من أر . دبليو . بول فى لندن ، وصمم كاميرا بمساعدة أحد زملائه ، ودخل سوق العمل منتجا سينمائيا (كم كان الأمر سهلا تلك الأيام .. !) . وفى غضون أسابيع قدم اكتشافه – الثورى آنذاك بصرف النظر عن حكمنا عليه الآن – أن المشاهد يمكن أن تُمثل أمام الكاميرا بشكل مسرحى وأن صانع الفيلم ليس مضطرا للتقيد بلقطات متحركة مأخوذة من الحياة .

إن دور ميلييه بوصفه مبتكر « المشهد السينمائى » و « تركيب المناظر » هو مسألة سبق تاريخى . أما ما يأسرنا اليوم فهو محتوى هذه المشاهد والمناظر ، الطريقة التى حولت بها رؤية ميلييه الحيوية والفريدة هذه المشاهد من شىء أشبه بمسرح أواخر القرن التاسع عشر إلى فن جديد ، متفرد وباق .

حين قدم ميلييه فيلمه الأول فى أبريل أو مايو *1896* كان فى الرابعة والثلاثين من عمره . لقد ولد ميلييه فى *1861* ، لأب ثرى يعمل فى صناعة الأحذية مما منحه فرصة لنيل تعليم أدبى جيد . وبعد أداء الخدمة العسكرية عمل لبعض الوقت رسام كاريكاتير

بالجريدة الساخرة « المخلب » . وكانت السنة التى حددت مستقبله هى 1885/84 حين أرسله أبواه إلى لندن لإتقان الإنجليزية وانتهز هو الفرصة لاستيعاب الأفكار المسرحية الجديدة . وهرباً من الضيق بالمسرحيات العادية التى لم تكن تستوعبها إنجليزيته المحدودة راح ميلييه يتردد على عروض التسلية البصرية ·- التى عرفت لندن العديد منها فى ثمانينيات القرن الماضى - حيث القليل من الكلام والكثير من الفرجة ، وقضى معظم وقته يشاهد هذه العروض فى « القاعة المصرية » . وهنا نما بداخله حب شديد للسحر قاده فى النهاية إلى استئجار مسرح روبرت - هاودن ، فى 1888 حين كبرت ثروته المتواضعة بالزواج من امرأة ثرية . وأثبت ميلييه أنه ساحر وحاو جدير بأن يخلف مؤسس ذلك المسرح الشهير .

لم يكن ميلييه مجرد صاحب ومدير مسرح فحسب ، بل منتجا وممثلا ومصمم مناظر ومؤلفا وساحرا على السواء. وعروض التسلية التى قدمها تكشف عن تنوع اهتماماته المسرحية وتدل على شخصية أفلامه . وعنده التقت الألعاب السحرية الفرنسية الطابع كما كانت عند روبرت - هاودن بالإسلوب الانجليزى الأحدث والأكثر تشككا كما عند ماسكلاين وكوك . كما امتزجت العروض الصامتة بطابع مسارح إيدن وشاتيليه (حيث كان ميلييه يستأجر فرق الباليه أغلب الوقت) مع الطابع الأنجلو ساكسونى لباليه *الهامبرا* وعروض لندن *الصامتة* .

حين قدم الأخوان لوميير عروضهما فى الجراند كافيه كان ميلييه يدير مسرحه الخاص منذ سبع سنوات . ولقد نظر إلى هذا الاختراع الجديد ، السينماتوجراف ، أول الأمر على أنه شيء طريف يمكن إضافته إلى منوعات عروضه بالمسرح . غير أن السينما سرعان ما شغلته عن المسرح السحرى لتصبح هى اهتمامه الرئيسى ، حيث انغمس ميلييه مبتهجا فى ممارسة مواهبه المتعددة بوصفه صانع أفلام هذه المرة . فكان منتجا ومخرجا وسيناريست ومصمم مناظر وممثلا ، بل وأحيانا مصورا . كما صمم وبنى أول ستوديو سينمائى حقيقى فى العالم .. صوبة زجاجية ضخمة بشكل غريب، فى مونتروى - سو - بوا . وهناك صنع فيما بين 1896 و 1914 ما يربو بكثير

عن الألف فيلم ، من أفلام الحيل القصيرة ذوات الثلاث دقائق إلى الأفلام الروائية والعروض التى يستغرق عرضها عشرين دقيقة .

يرجع الفضل فى توصل ميلييه إلى أهم اكتشافاته وأكثرها أثرا إلى كونه صانع ألعاب سحرية . حيث كان يصنع أفلامه وفى ذهنه دمجها فى برنامجه بمسرح روبرت – هاودن ، كما كان يتعامل معها بكل براعة صانع ألعاب سحرية محترف ، ولذا سرعان ما أكتشف كافة الحيل الممكنة بالكاميرا . غير أن منزلته الخاصة باعتباره مخرجا سينمائيا تفوق كثيرا براعته المهنية ، ففى أفلام الحيل التى قدمها إيقاع وتنوع بديعان . حشرات تتحول إلى حسناوات ادواريات فاتنات ، شياطين تولد وتختفى فى نفثات دخان ، ساحر يُخرج من خزائن صغيرة شديدة الغموض أثاثا لقصر برمته أو «كورس» كاملا . إن لأفلام الحيل سوريالتها الخاصة ، كما فى فيلم « فى الطريق إلى مصحة الوادى المزهر » (1901) :

> حافلة تصل يجرها حصان ميكانيكى غير عادى . على القمة أربعة زنوج جالسين . الحصان يرفس الزنوج ويضايقهم ، يتحولون إلى مهرجين بيض . يصفع كل منهم الآخر على وجهه . الصفعات تردهم زنوجا ثانية . يرفس كل منهم الآخر فيرتدون بيضا مرة أخرى . وفى النهاية يندمجون جميعا على هيئة زنجى واحد ضخم . وعندما يرفض دفع الأجرة يشعل المحصل النار فى الحافلة وينفجر الزنجى إلى آلاف الشظايا (*) .

وقد اقترنت أساليب الحيل فى أفلام الإبهار والفانتازيا بنمط إخراج مسرحى ذى طبيعة باروكية ڤيكتورية مزخرفة لها مذاق غريب . ولعل موضوعات هذه الأفلام تشير إلى أى مدى هى مستوحاة من عروض باليه الهامبرا أو شاتيليه – عرضان عن « سندريلا » (1899 و 1912) ، « مملكة الحواديت » (1903) ، « ذو اللحية الزرقاء » (1901) ، « قصر ألف ليلة وليلة » (1905) ، « حدوتة كارابوس » (1906) . كما

(*) كتالوج ميلييه ، 1901 .

مزجت بشكل محبب بين جول ڤيرن وعالم جنيات شاتيليه أفلام الفانتازيا « رحلة عبر المستحيل » (*1904*) ، « عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر » (*1907*) ، « غزو القطب » (*1912*) وأقدمها وأشهرها « رحلة على القمر » (*1902*) . وكان الفيلم الذى ثبت اسم ميلييه فى السوق العالمى ، والأمريكى خاصة ، هو « رحلة على القمر » . فقد جاء ما فى لوحاته الصغيرة من ظرف وتألق وسحر مفاجأة بديعة لرواد السينما الذين اعتادو على أفلام مشاهد الشارع وحيل الشرائط الكوميدية الفجة . لقد أشار ميلييه إلى إمكانيات فنية للفيلم السينمائى لم تكن معروفة من قبل . كانت أفلامه تُشترى بحماس كبير ، بل وتُسرق بحماس أكبر ، فى أمريكا . لذا تشجع - ومضطرا فى الوقت نفسه لحماية أنتاجه - لافتتاح فرع فى نيويورك لشركته « فيلم ستار كومبانى » . ومما يبرهن على السمعة الطيبة التى تمتع بها الرجل خلال العقد الأول من القرن أنه انتخب فى فبراير *1905* رئيسا للمؤتمر الدولى لصناع الأفلام الذى حضره جميع السينمائيين الكبار فى العالم ذلك الوقت .

غير أن المؤتمر كان نذير شؤم عليه . كانت ثمة علامات على المستقبل القادم : معارك من أجل السيطرة على صناعة كبرى لم يكن رجال مثل ميلييه مسلحين لها جيدا . إضافة إلى أن الرجل كان قد أصبح متخلفا فى أساليبه ، وعاجزا عن تغيير طرائقه شديدة الخصوصية . فالجماهير التى عشقت من قبل « رحلة على القمر » كانت عشية الحرب العالمية الأولى قد ملته . صارت تميل أكثر إلى أفلام فوياد المرعبة والكوميديات الأمريكيية الجديدة والأفلام التى تأخذهم إلى عالم أرحب ما يمكن أن تقدمه خشبة مسرح ميلييه الضيقة . الإنتاج لم يعد رخيصا ، وضرب قراصنة الأفلام والمقلدين والمنافسين للأسعار بات يقلل الأرباح . كانت السينما هى المجال الاحتياطى للأعمال التجارية الكبيرة حيث لا مكان للفنان الناسك . أصبح ميلييه عبدا فى إمبراطورية باتيه ، ثم أرغم بعد *1913* على الإقلاع تماما عن الإنتاج . حول الأستوديو الخاص به إلى مسرح وأخذ يكافح من جديد لبضع سنوات . وفى *1923* ، مع تفاقم يأسه ، باع نيجاتيف أفلامه كلها إلى أحد المصانع كسيلولويد خام . ولعل هذا هو سر بقاء خمسين فيلما فقط من الآلاف التى أنتجها .

وفى أواخر العشرينيات عُثر عليه ، كهلا فقيرا ، يبيع الهدايا فى « كشك » نقال صغير بمحطة مونتبارناس . وفى نهاية المطاف وجد ميلييه وزوجته (التى كانت فى الأصل سيدة من علية القوم) مكانا بدار السينمائيين القدماء ، حيث قضى آخر سنوات حياته فى شىء من الراحة ، كما لقى بعض التكريم من الجيل الجديد من السينمائيين . ومات ميلييه فى 1838 ، وعقبه بثلاث سنوات مات إدوين بورتر بعد أن قضى آخر سنى عمره ميكانيكيا مجهولا بأحد المصانع . والسينما لم تكن أبدا بالولد البار .

لعل هنالك مسحة من السخرية فى العبارة التى اتخذها ميلييه شعارا لشركته السينمائية ، ستار فيلم كومبانى : « العالم فى قبضة يد » . فعالم الورق المقوى واللاصق والجص الذى خلقه على مسرح ستوديو الصوبة الزجاجية الصغير كان خانقا كفوبيا الأماكن المغلقة – وكان هذا جانبا من جماله الخيالى الوهمى . ذلك بينما فى الأثناء نفسها كان صناع أفلام أخرون مفتونين بما تقدمه السينما من إمكانات أخرى واقعية .

كان فيلم إدوين بورتر « سرقة القطار الكبرى » مؤشرا على الاتجاه الذى اتخذه الفيلم الروائى الأمريكى . لقد وجدت السينما أكثر جمهورها فى الأحياء الأفقر بالمدن ، حيث كان لهذا الشكل من الفن الدرامى الصامت جاذبية خاصة لدى الجماهير العريضة من المهاجرين الذين يفتقرون إلى المال وإلى إجادة الإنجليزية . ولعلها ظاهرة ملفتة للنظر أن جماهير المشاهدين المضغوطة اجتماعيا لا تبحث بالضرورة ، كما قد يُظن ، عن وسائل التسلية الهروبية (التى أثبت التاريخ أنها النموذج المثالى للجماعات البرجوازية) . فنموذج قاعة الموسيقا الإنجليزية ، على سبيل المثال ، كانت له جذور واقعية قوية . وهكذا كانت السينما الأمريكية فى المراحل الأولى لتطور الفيلم الروائى . حيث كانت موضوعات القصص المفضلة ، كما يلاحظ المؤرخ لويس جاكوبس (*) ، هى

(*) لويس جاكوبس ، نشأة الفيلم الأمريكى (نيويورك ، 1939) .

الجريمة ، العواقب الوخيمة أو النبل الرومانتيكى للفقر ، المآسى المرعبة للإدمان ، دور المرأة ، وغيرها من الموضوعات المستقاة من واقع حياة المدينة . غير أن صناع الأفلام ، خاصة تحت ضغط مضايقات شركة امتيازات الأفلام ، اكتشفوا أمريكا أخرى .. فضاء الغرب الأمريكى المفتوح المليء بقصص تاريخية من الماضى القريب بالغة الأهمية عن صراع المستوطنين مع الهنود ومع البيئة . ومع فيلم الغرب الأمريكى نشأ اهتمام جديد بالمنظور الصُّوَرى للشاشة ، وبالتعرف على الإمكانيات الملحمية للدراما الصامتة .

أما فى بريطانيا ، فقد توصل منتجو تلك الأيام الأولى المتواضعون إلى حل وسط مع الواقعية . فمع إعجابهم الشديد بأساليب الخدع التى يستخدمها ميلييه وافتقارهم ، فى الوقت نفسه ، إلى إمكانياته وأفكاره المسرفة فى الإخراج المسرحى ، اتجه هؤلاء السينمائيون إلى تنفيذ الخدع فى مواقع طبيعية : حدائق منازلهم الخاصة ، الأماكن الريفية قرب برايتون ، الشوارع الجانبية بالضواحى القروية . كما ابتكر صناع الأفلام الإنجليز واحدا من أكثر الموتيفات الدرامية تأثيرا فى السينما .. المطاردة . وكان شيخ هذه النوعية هو ألفريد كولينز الذى كان يعمل بالفرع البريطانى لشركة جومون (« زواج بالسيارة » و « حادثة سباق دربى » فى **1903**) . وإن كانت شركات أخرى قد تخصصت فى هذه النوعية مثل شركة شيفيلد فوتو (« سرقة وضح النهار الجريئة ») وشركة چيمس ويليامسون (« حريق ! » – **1901** ، « إمسك حرامى ! » – **1901**) .

هذان الاتجاهان لصناعة الفيلم قبيل وبُعيد بداية القرن فى بريطانيا كانت هنالك إضافة لهما فى فرنسا على يد فرديناند زيكا (**1864 - 1947**) . كان زيكا مونولوجيست سابقاً بمقاهى المنوعات الموسيقية ، ثم عمل مسئولا عن الإخراج بشركة باتيه حوال عام **1900** ، وكان نزاعا إلى السرقة والاقتباس وتجربة كل شيء . فى بداية عمله السينمائى أدرك زيكا ميل الجمهور للواقعية فالتزم بها فى أفلامه مثل « قصة جريمة » (**1901**) ، « ضحايا إدمان الخمر » (**1902**) ، وفى **1903** قدم عرضا عن

« آلام المسيح » يفوق بشكل ملحوظ العروض التى قُدمت حول نفس الموضوع فى 1898 . ومع معاونيه ، الذين ضموا فيما بينهم جاستون ڤيل الحاوى السابق والاختصاصى فى أفلام الخدع ولوسيان نونجيت وچورچ أتو ولوى جاسنيه ، انكب بحماس وبهجة على العمل فى كل الاتجاهات : الموضوعات الساخرة الخاطفة ، الحواديت ، الخيال العلمى على طريقة ميلييه ، الأفكار الواقعية والحكايات الرومانتيكية ، وكذلك العروض التى تعيد بناء وتقديم الأحداث المحلية .

وفى ستوديوهات ڤينيسين جعل زيكا ومعاونوه من تيمة المطاردة فنا ، بتوظيفها لأغراض كوميدية (على عكس المخرجين الإنجليز الذين استخدموا عنصر المطاردة لأغراض التشويق والإثارة فى الأغلب الأعم) . وباستخدام بهلوانات محترفين ، مع جميع الحيل المكتسبة من ميلييه ، وصلت المطاردات فى « عشر نساء لزوج واحد » و « مطاردة الشعر المستعار » (1905) إلى الفانتازيا السوريالية والضحك الهيسترى ، حيث رجال الشرطة على هيئة تماسيح تجرى على الجدران وعلى الأسطح أو تتشقلب فى مياه الأنهار على هيئة أوراق لعب . لقد أضافت هذه المطاردات إحساسا غير مألوف بالإيقاع والتدفق وأدخلت تعديلات جديدة على فن تركيب الفيلم (المونتاج) .

من بين البهلوانات الذين تم استئجارهم للمطاردات التى صورت فى ستوديوهات باتيه بڤينيسين كان أندريه ديد (1884 - 1932) . وكان ديد قبل عمله مع باتيه قد عمل فى ستوديوهات ميلييه بمونتروى حيث تعلم الكثير عن حرفة الأفلام والألعاب السحرية الكوميدية ، وكان أول ممثل كوميدى يستغل الإمكانيات التقنية للحركة السريعة والتبديل وغيرهما من حيل الكاميرا . كما أدخل ديد إلى السينما نمطا من أعمال المهرجين مستمدا من البييارو (*) الإيطالى فى حلقات السيرك ، وكان أول فنان سينمائى كوميدى يوظف الخدع المضحكة المنظمة . وفى 1908 انتقل ديد إلى

(*) البييارو Pierrot : المهرج الصامت فى المسرحيات الإيمائية الفرنسية الأصل - المترجم .

إيطاليا للعمل لدى « شركة إيطالا للأفلام » ، غير أن ستوديوهات باتيه كان لديها في ذلك الوقت حشد من الممثلين الكوميديين الذين لمعوا في سلاسل من الأفلام حققت شعبية هائلة في العالم أجمع : تشارلز برنس ، لوي چاك بوكو ، درانيم ، روميو بوسيتي الذي أدار ستوديو باتيه الجديد في نيس الذي كرس للإنتاج الكوميدي فقط ، ليتيل موريتس ، سارا دوها مل ، كاتساليس ، ليون دوراك الذي قدم سلسلة أفلام عن شخصية مخبر هزلي باسم نيك وينتر مستوحاة من شخصية نيك كارتر المشهورة .

أما أعظم اكتشاف قدمته ستوديوهات باتيه فقد كان ماكس ليندر (*1882 - 1925*) الذي صاغ مستقبل الفيلم الكوميدي برمته . كان ليندر في البداية ممثلا دراميا جادا دونما نجاح واسع ، وفي *1905* غير اسمه الحقيقي ، جابريل ليڤيل ، ليخفف من عار استرزاقه بالعمل ضمن المجاميع (كومبارس) في الأفلام . ثم بعد رحيل ديد حصل ليندر على فرصة لعمل سلسلة أفلام خاصة به ، طور من خلالها تدريجيا شخصية يقدمها على الشاشة : شاب ثري عاطل أنيق ، ذو شعر أملس وشارب منمق ، بسترة سهرات طويلة فخمة ورباط عنق جميل وقبعة حريرية فاخرة وعصا ثمينة . جاءت الشخصية كما جسدها ليندر شخصية واسعة الحيلة ، ذكية وقادرة على الخروج من المآزق التي تقودها إليها عيناها الدائمة التلفت . تخلى ماكس ليندر تماما عن قوالب مهرجي باتيه – حيث توضع شخصية بلهاء في مواقف تتسم بالخبل والمبالغة المفرطة – واعتمد في كوميدياه على التناقض بين طبيعية وأناقة الشخصية وحماقة المغامرات التي تحدث له . كما كان أداؤه محسوبا ومضبوطا ، بما أضفى على جميع أفلامه إيقاعا مميزا ، ومرخما (*) على نحو غريب .

ورغم أصوله المسرحية ، استطاع ليندر أن يستوعب بدقة المتطلبات والإمكانيات البصرية للشاشة الصامتة . طاقة إبداعية هائلة ومدهشة ، فقد كان قادرا على توليد

(*) الترخيم *Syncopation* هو حذف حرف أو أكثر من الكلمة (أنظر ابن مالك : ترخيماً احذف آخرَ المنادى – كيا سُعَا فيمن دعا سُعَادَا) ، وهو كذلك تأخير النبر في الموسيقا – المترجم .

تنويعات بلا حصر لأى عمل بسيط كالاغتسال أو انتعال حذاء جديد . وعبر أكثر من أربعمائة فيلم يندر أن تجده يكرر نفسه ، مما جعله يخلق ذخيرة هائلة من الحيل المضحكة يصعب أن يكون تابعوه من فنانى الكوميديا السينمائيين قد أضافوا عليها كثيرا .

دخلت ستوديوهات جومون فى منافسة شديدة مع كوميديات ستوديوهات ڤينيسين . واعتمدت قوتها الفنية فى هذه المنافسة على لوى فوياد (1873 - 1925) ، الذى سيصل إلى قمة نجاحه فيما بعد من خلال نوع مختلف تماما من الإنتاج السينمائى . جنحت كوميديات جومون إلى المزيد من الإسراف فى استخدام تقنيات الخِدع . وكان مهرجوها الرئيسيون هم أونسيم (وهو اسم شخصية ابتكرها إرنست بوربون ثم تولاها مارسيل ليڤيسك) ، كالمو ، ليونس بيريه (الذى سيصبح مخرجا متميزا فيما بعد) ، والطفلان بيبى أبيلار وبو – دى – ذان .

سرعان ما انتشر تأثير الكوميديات الفرنسية إلى بلدان أخرى ، على رأسها روسيا وإيطاليا التى أطلقت ، بخلاف ديد (تونتولينى) ، عددا كبيرا من فنانى الكوميديا مثل فرناندو وجويام ومارسيل فابر وإميليو ڤاردان . كما ظهرت فى ألمانيا سلسلة أفلام حول شخصية يهودية باسم « ماير » جسدها مهرج سيصبح فيما بعد مخرجا مهما هو إرنست لوبيتش (1892 - 1947) .

إلى جانب هذه الأشكال السينمائية الجماهيرية فى المقام الأول ، بحث المنتجون الفرنسيون عن سبل أخرى أقرب إلى الفن . ففى عام 1906 ، وفى محاولة لاستغلال جميع الميادين التى يمكن أن يشملها نشاط الفيلم السينمائى ، قام باتيه بتكوين « الجمعية السينمائية للمؤلفين والأدباء » ، بقصد تصوير الأعمال المسرحية والأدبية الحديثة البارزة . ثم تكونت بعد عامين « جمعية الفيلم الفنى » على يد الأخوين لافيت ، والتى لم يكن ثمة مفر من سيطرة باتيه عليها ولو جزئيا . استطاعت جمعية الفيلم الفنى أن تحصل على سيناريوهات خاصة من كل الكتاب الكبار الموجودين ذلك الوقت ، وأن تتعاقد فعليا مع نجوم « الكوميدى فرانسيز » حتى سارة برنار

ومونيه سولى . وفى 1908 قدمت الفرقة أول برامجها ، الذى كانت أهم فقراته « مقتل دوق جيز » من تأليف هنرى لاقيدان وإخراج لى بارچى وكالميت وموسيقا كاميل سان سايين . كان الفيلم بالنسبة لعصره مروعا ، نظرا لما اتّسم به الأداء التمثيلى من تحفظ ونظرة نفسية ، وكذلك ما تكلفه الفيلم من ديكورات وملابس مسرفة بغير حساب . وهكذا سرعان ما اضطرت جمعية الفيلم الفنى لتصفية أعمالها (ويقال إن سياسة باتيه قد ساعدت على ذلك) ، وإن كانت هذه التجربة قد أثارت صناع السينما الفرنسيين وصاروا جميعا يطمحون إلى محاكاتها خاصة فى تميز مصادرها الأدبية وديكوراتها . ومن أطرف الأفلام التى نتجت عن هذه الموضة تلك المجموعة التى مثلتها سارة برنار ، « الملكة إليزابيث » و « غادة الكاميليا » ، و « سيدة بلا قلق » (1911) لريجان ، ومجموعة الأفلام التى أخرجها لباتيه المخرج الموهوب ألبرت كابيللانى (1870 - 1931) : « إمرأة من أرل » و « الملك يتسلى » و « أسرار باريس » و « البؤساء » . كما ضم إنتاج ستوديوهات جومون من (أفلام الجماليات) « إلى السباع أيها المسيحيون » (1910) .

كان لاتجاه الفيلم الفنى تأثير عميق على سينما بلدان أخرى غير فرنسا . ففى إيطاليا ، حيث أسس باتيه جمعية الفيلم الفنى الإيطالية ، تعاملت السينما مع ممثلين بارزين من أمثال أمليتو نوڤيللى وليديا دى روبرتى ، كما قدمت أعمالا عن شكسبير ودانتى وبالوير لايتون . وفى بريطانيا تنازل مشاهير الممثلين وقبلوا الظهور على شاشة السينما : إرڤينج الأصغر (الأجراس) ، سيريل مود (الجميلة والمعدية – عن عرضه المسرحى الناجح) ، إيلالين تيريس وسيمور هيكس (ديڤيد جاريك) ، تشارلز ويندهام (ديڤيد جاريك – معالجة أخرى تنافس السابقة) . كما تخصص سيسيل هيبويرث ، بعد أن أخرج « أنقذه روڤر » (1905) ، فى تقديم أفلام تتسم بالوقار عن أعمال لديكينز وغيره من الروائيين الڤيكتوريين المحبوبين . وبنجاح متفاوت قام سيرجونستون فوربس بتمثيل هاملت لهيبويرث ، وسير هربرت ترى بتمثيل هنرى الثامن لويل باركر ، وفرانك بنسون بتمثيل ريتشارد الثالث ، وجود فرى تيرل بتمثيل روميو لجومون .

وفى الدانمارك قُدمت أفلام مثل « تريلبى » و« سيدة بلا قلق » . وفى ألمانيا افتتح « فيلم المؤلفين (الفيلم الأدبى) » بعرض معدٍّ للشاشة عن قصة لينداو « الآخرون » . وفى روسيا استمرت موضة الأفلام التاريخية لوقت أطول مما كان بغيرها من البلدان حيث وفرت لصناع الأفلام قدرا معقولا من تجنب الرقابة القيصرية الصارمة .. « موت إيڤان الرهيب » ، « الشيطان » ، « يوچين أونچين » و« *1812* » . أما فى المجر فقد تزامنت بداية الإنتاج السينمائى مع موضة الفيلم الفنى ، مما سيجعل للسينما المجرية ولعا دائما بالموضوعات الأدبية ، منذ ذلك الوقت قبل الحرب العالمية الأولى وإلى الآن . كما لم يتردد كبار ممثلى مسرح بودابست القومى فى العمل فى السينما واعتبروا ذلك أمرا طبيعيا .

كان ظهور الفيلم الفنى سلاحا ذا حدين . فهو من ناحية قد أدخل إلى السينما ، دون شك ، أساليب أدبية ومسرحية من شأنها تثبيط التطور البصرى للفيلم ، وقد أدى هذا الجانب فى أسوأ حالاته إلى إصابة السينما بما يشبه الخيلاء الكاذبة التى لا تزال تظهر حتى اليوم بين الحين والآخر فى الأعمال التجارية « المحترمة » . غير أنه من الناحية الأخرى قد ساعد على إعطاء السينما قدرا من القيمة الاجتماعية والفكرية التى اجتذبت جمهورا جديدا وقدمت إلى الشاشة فنانين أصحاب مكانة مرموقة يختلفون عن الأجيال الأولى من الفنانين الجائلين .

إيطاليا ، بتأثير الفيلم الفنى ، طورت أسلوبا للأفلام التاريخية يسَّر للسينما الإيطالية فرصة للتفوق ، قصير المدى ، على المستوى العالمى خلال السنوات التى سبقت الحرب الأولى . وقد كان لإيطاليا جهازها السينمائى الخاص الذى قدمه فى *1895* فيلوتيو ألبرينى (*1865 - 1937*) . وخلال العقد الأول من القرن العشرين كان لشركة ألبرينى للسينما إنتاج مميز من الأعمال الكوميدية المتأثرة بالطابع الفرنسى والتى غالبا ما نفذت بممثلين كوميديين فرنسيين ، ومن المسرحيات التى تميل إلى الاتجاهات الشعرية الرمزية الحديثة آنذاك .

لقد عرفت السينما الإيطالية ميلا إلى الأفلام التاريخية تجسَّد منذ وقت مبكر مع

فيلم ألبرينى « (IL Sacco di Roma) فى 1905 . وفى 1907 قدم أرتورو أمبروزيو (1869 - 1960) « ماركوس ليسينوس » كما قدم ماريو كازيرينى (1874 - 1920) « عطيل » . وبعد 1909 ، وتأسيس شركة « الفيلم الفنى الإيطالى » ، بدأ إنتاج الأفلام التاريخية على نحو جدى : « بياتريس سنسى » و « لوكر شيا بورچيا » و « چان دارك » من إنتاج شركة ألبرينى للسينما ، « كونت أوجولينو » و « إيزابيلا أراجون » و « كاثرين و « دوقة جيز » من إنتاج شركة الفيلم الفنى الإيطالى ، « نيرون » و « تاسو » من إنتاج أمبروزيو ، وغيرها . كما أعيد تقديم الكثير من هذه الموضوعات مرارا خلال السنوات اللاحقة . وفى 1912 وصل فيلم إنريكو جواتسونى « Quo Vadis ? » إلى قمم جديدة فى إسراف المناظر : آلاف من المجاميع ، مشاهد حريق روما ، وحشد حقيقى من الأسود فى مشاهد التهام المسيحيين . وقد غطت شهرة هذا الإنتاج الضخم خارج إيطاليا على عمل آخر ، أحق كثيرا بالتقدير ، ظهر فى 1914 ، عشية الحرب الأولى . كان قد عهد بعملية كتابة فيلم « كابيريا » إلى جابرييل دى أنانزيو ، الذى كان فى أوج شهرته آنذاك ؛ غير أن المرجح أن الشاعر لم يفعل شيئا أكثر من التوقيع على العمل الذى أنجزه چيوڤانى باسترونى (1883 - 1959) بالفعل . قصة فائقة الإتقان مبنية بدقة ، ديكورات ضخمة تم تضفيرها بنجاح بمواقع حقيقية ، استخدام بارع لحركات الكاميرا ومؤثرات الإضاءة المعقدة لم يعرفه أى فيلم قبله . فيلم سبق في نواح عديدة ما قدمه جريڤيث فى « التعصب » لدرجة تثير التساؤل إلى اليوم عما إذا كان أستاذ السينما الأمريكية قد تأثر تأثرا مباشرا بالفيلم الإيطالى . وظل « كابيريا » عملا لم تنجح السينما الإيطالية فى تجاوزه طيلة سنواتها الأولى . كما أصبحت الأفلام التاريخية لديها ، بعد الحرب الأولى ، مجرد قالب جاهز أو شكل أجوف ، وإن كانت قد تأصلت موروثا باقيا فى إنتاج ستوديوهاتها إلى اليوم .

حتى عام 1912 ظل المنتجون وأصحاب دور العرض فى أمريكا وبريطانيا متمسكين تمسكا شديدا بفيلم البكرة الواحدة ، الذى يستغرق عرضه من خمس إلى خمس عشرة دقيقة . وحين بدأت أفلام البكرتين والثلاث والأربع تصل إلى أمريكا من أوروبا بعد موضة الفيلم الفنى كانت تقبل بتردد على أنها نوع من الإسراف الأجنبى ،

وكان على المنتجين الذين حاولوا إنتاج موضوعات فى أكثر من بكرة واحدة ألا ينتظروا شيئا سوى الإحباط . ففى عام *1911* ، على سبيل المثال ، قرر دى . جريفيث أن قصة « اينوك أردن » من الأهمية بما يحتاج لبكرتين ، غير أن إصرار الجمهور وحده هو الذى جعل الموزعين لاحقا يتراجعون عن قرارهم بعرض الفيلم باعتباره جزئين منفصلين .

فى *1912* حقق أدولف زكور (المولود فى *1873*) ، والذى كان صاحب دار عرض ذلك الوقت ، نجاحا ساحقا بفيلم الأربع بكرات « الملكة أليزابيث » الذى مثلته سارة برنار . ولما فشل زكور فى إقناع شركة امتيازات الأفلام بإنتاج أفلام طويلة (أفلام روائية) ، كما كان يطلق على الأفلام متعددة البكرات ، أنشأ « شركة أفلام مشاهير الممثلين فى مشاهير المسرحيات » ، باسم تشارلز فروهمان المدير البارز لأحد مسارح برودواى ليضفى عليها شيئا من البريق . وتبع منتج بعد الآخر مبادرة زكور بإنتاج أفلام طويلة ، غير أن الأمر حسم نهائيا فى *1913* بالنجاح المذهل فى أمريكا لفيلم « كوفاديس » . فعلى عكس ما كان يدفع به المنتجون وأصحاب دور العرض المحافظون من أن المتفرج لا يستطيع التركيز فى المشاهدة لأكثر من مدة عرض بكرة واحدة ، جلس الجمهور متلهفا يتابع بكرات الفيلم الإيطالى التسع ، لأكثر من ساعتين . وكان الفيلم قد حظى بافتتاح غير مسبوق فى دار عرضٍ محترمة ، مسرح أستور ، وبسعر فلكى لتذكرة الدخول - دولار ونصف ، كما عرض بعد وقت قصير فى ثلاث وعشرين دار عرض فى وقت واحد بطول أمريكا وعرضها .

هكذا ساهم نجاح مجموعة من الأفلام الأوروبية فى الثورة التى ستساعد صناعة الفيلم الأمريكية على التمتع بسيطرة عالمية لم تتزحزح إلى اليوم .

3 • الطفــرة ـــــــــــــــــــــــ 1908 - 1918

أدى اندلاع الحـرب الأولى فى أغـسطس 1914 إلى إقـصـاء المنافسـة الأوروبيـة وتأكيد السيطرة الأمريكية على السينما العالمية ، وإن لم تكن الحرب هى السبب الأوحد لابتعاد الدور الأوروبى . ففرنسا ، حتى من قبل 1914 ، ومن خلال الاستمرار فى صيغ الإنتـاج التى تجـاوزها الزمن ، كـانت قـد بدأت تنزلق من قـمـة التـفـوق الصـناعى التى بلغتها فى سنة 1910 تقريبا . والسينما البريطانية لم تكن فى حقيقة الأمر قد تجاوزت مرحلة الحرفية المحدودة إلى مرحلة الصناعة بالفعل ، كما كان صانعو أفلامها قد فقدوا المكانة الريادية التى كانت لهم فى 1900 ، وسقطوا فى عادة الإعداد الأدبى ذى الطابع المسرحى ، ذلك الاتجاه الذى سيستمر لسنوات طوال لاحقة . وفى إيطاليا توقفت السينما عند نموذج « كابيريا » الذى كان طبيعيا أن يتحول رغم عظمته إلى نمط مكرور . أما أمريكا فإنها لم ترتكن إلى الأمان الاقتصادى الذى يوفره سوقها الداخلى الضخم ، بل أثرت ، وفى سنوات قلائل ، فى عملية النضج الفنى للسينما .

هذا التأثير يعد من الناحية العملية نتاج إبداع فردى لرجل واحد ، هو ديڤيد وارك جريفيث (1875 - 1948) ، الذى كتب عنه عند موته تلميذه العظيم إيريك ڤون ستروهايم (1885 - 1957) : « لقد وضع جريفيث الجمال والشعر فى وسيلة تسلية مبهرة فى متناول الجميع » . إن إنجازه يصعب أن يوجد له مثيل فى تاريخ الفن ، فقد استطاع أن يجعل من وسيلة تسلية شعبية ميكانيكية فنا قائما بذاته ، ووضع له أشكاله وقوانينه التى ستبقى فى مجملها قائمة دون حاجة لتعديل أو تبديل لخمسين عاما تالية .

عند جريفيث سنجد خاصية الاستثناء أو الخروج عن القياس ذاتها كما عند ميلييه . فكلاهما جاء بعدة القرن التاسع عشر ليصوغ فن القرن العشرين . ولد جريفيث في 1875 (وإن كان كثيرا ما جعله الزهو يغالط في عمره منتقصا منه خمس سنوات) . وهو ابن أسرة فقيرة من الجنوب .. وقد زعم أن أباه كان بطلا من أبطال الحرب الأهلية .. « جيك الهادر » جريفيث ، كما عاش عمره كله عاشقا مخلصا للجنوب . تربى جريفيث في لويسڤيل حيث هاجرت أسرته ، وفقا لروايته ، بعد أن طردت من أرضها وديار أجدادها . ثم عمل جريفيث ساعيا وموظف خزينة بأحد المحلات ومشرف مسرح قبل أن ينضم عضوا بفرقة ميفيرت ستوك في 1897 . ولعشر سنوات من هذا التاريخ راح يكسب عيشه من عمله ممثلا بالقطعة ومن عديد من الوظائف الوضيعة العابرة . وكان طيلة حياته ، حتى بعد أن أصبح أهم مخرج في العالم ، متعلقا بمطامح خاصة في مجال الأدب واستطاع في أوائل مشواره الفني أن يبيع من حين إلى آخر قصيدة أو قصة قصيرة ، كما نجح في 1907 في بيع مسرحيته « أحمق وفتاة » إلى مدير المسرح جيمس هاكيت ، غير أن العرض فشل رغم وجود نجمة المسرح البارزة فاني وارد فيه ، ولعل هذا الإحباط هو ما ساعد جريفيث ، المتزوج حديثا وقتها على اتخاذ خطوة كبرى (حتى بالنسبة لممثل مسرحي راسخ) وهي البحث عن عمل في السينما . ووفقا لرواية زوجته الأولى (*) – وهي مصدر مُسَلٍّ ، وإن يكن غير موثوق دائما – فإن جريفيث لم يكن قد شاهد فيلما واحدا حين حاول بيع سيناريو (مُعَدٍّ عن « توسكا ») لستوديوهات إديسون . السيناريو رُفض ، ولكن إدوين بورتر أعطى جريفيث عملا باعتباره ممثلا في فيلمه الميلودرامي القصير « إنقاذ من عش النسر » (1907) . بعد ذلك نجح جريفيث في بيع بعض السيناريوهات لشركة البايوجراف الأمريكي ، حيث أثبتت أعماله تفوقها على معظم ما لدى الشركة من عروض ، وظل مرتبطا بها . وفي صيف 1908 سُمح له بفرصة لإخراج فيلم « مغامرات دوللي » . في هذا العرض الميلودرامي ذي الدقائق التسع المليء بالأحداث بدأ جريفيث تعاونه مع

(*) السيدة دي . جريفيث ، والأفلام في عمر الصبا (نيويورك ، 1925 و 1969) .

المصور جى . دبليو . بيتسر ، الذى سيقوم بتصوير جميع أفلامه الصامتة مساهما إلى حدٍّ بعيد فى اكتشافاته الفنية . ولقد دهش بيتسر من فرط اهتمام جريفيث باختيار الممثلين ومواقع التصوير فى عمل أول عابر كهذا .

على مدار السنوات الخمس التى تلت قدم جريفيث لشركة بايوجراف عددا كبيرا من الأفلام (قرابة الخمسمائة) ، لابد وأن كثيرا منها ، مع هذا المعدل الضخم ، كان مجرَّد أعمال نمطية مكرورة . ومع هذا فقد جاءت على ما يبدو متفوقة من حيث المحتوى والتقنية على كل ما قدمته السينما الأمريكية من قبل . فسرعان ما حلقت شركة بايوجراف ، متعثرة الحظ سابقا ، فى عنان السماء مع أفلامها الجديدة ، وجريفيث ، الذى لم يقدم أعماله الناضجة الكبرى بعد ، أصبح سيد المهنة بلا منازع .

« انكب ديڤيد على العمل وكأنه لاعب رياضى حقيقى : كانت السينما مهنته وكان يقدسها » ، كما تقول السيدة جريفيث فى كتابها . خلال هذه السنوات لم يكن جريفيث ، على ما يبدو ، مدركا بشكل واع تماما للثورة التى يصنعها فى التعبير الفيلمى . والأرجح أنه كان يعتبر نفسه راوى قصصٍ محترفاً يستخدم وسيطا فنيا جديدا وغريبا ، بل ومتدنيا (من وجهة نظر رجل الأدب أو المسرح) ، راوياً يكافح كى يحكى قصصه بأكثر الطرق الممكنة تأثيرا ، على ضوء ذائقته الخاصة وخبراته السابقة ، وكانت تلك هى القاعدة التى تضبط أفلامه .

كانت ذائقة جريفيث تكمن فى حبه الشديد لكُتّاب العصر الڤيكتورى الكبار ، وهى لم تُمْلِ عليه فقط موضوعات أفلامه ، التى حافظت على نغمة أخلاقية رفيعة وحسٍّ بالنظام الاجتماعى والكونى كما فى الرواية الڤيكتورية ، بل أملت عليه و أيضا ، اختياره للممثلين . إن ممثلات جريفيث – الأخوات جيش ، ماى مارش ، بلانش سويت ، بيسى لڤ ، مارى بيكفورد – كنَّ عنده البطلات النموذجيات لأشعار العصر الڤيكتورى . لقد قالت السيدة جريفيث إن ممثلات الأدوار البريئة أو الساذجة ممن أَرَدْن إرضاء زوجها لم يكن عليهن سوى أن يخطرن ساهمات حالمات وبيد الواحدة منهن ديوان لتينيسون .

لقد تطور تمكن جريفيث الفطرى من تقنية السرد والإخراج بمعناه المسرحى من خلال إتصاله برواية القرن التاسع عشر ومسرح القرن التاسع عشر . وعَبْرَ إخراجه لمئات الأفلام الصغيرة لشركة بايوجراف راح يكتشف تدريجيا ، وبثبات ، نطاق التعبير السينمائى كاملا وما يلزمه من وسائل بعينها لتطويره . وكان اكتشافه الأساسى هو تقسيم المشهد إلى أجزاء صغيرة ، عناصر معزولة غير كاملة بذاتها ، منها يعاد تركيب الكل :

بينما كانت كاميرا بورتر تسجل الحدث بتجرد عن بعد (أى بلقطة عامة) ، أوضح جريفيث أن الكاميرا يمكنها أن تلعب دورا إيجابيا فى حكى القصة . وعن طريق تفتيت الحدث إلى أجزاء قصيرة وتسجيل كل منها بأنسب وضع للكاميرا استطاع أن ينوّع درجات التأكيد من لقطة إلى أخرى ، متحكما بذلك فى التركيز الدرامى للأحداث مع تطور القصة (*) .

من خلال العمل بهذه الطريقة وجد جريفيث نفسه مفتونا بما لديه من ذخيرة معقدة من التقنيات التى يمكنه بها تنفيذ قصته والسيطرة على تأثيرها الدرامى والانفعالى . كان يستطيع أن يؤكد ما يريد من خلال تكوين الصور وإطارها ، عن طريق مكان الكاميرا وحركتها ، والأهم .. من خلال كيفية تجاور الصور وسرعة وإيقاع تقطيعها .

قبل جريفيث ، لم يتجاوز تصوير الأفلام الدرامية ، فى أغلب الأحوال ، فكرة وضع الممثلين أمام الكاميرا واستخدام مجال رؤية الكاميرا وكأنه مقدمة خشبة مسرح ، وكان التقليد المقبول هو إظهار الممثلين بقاماتهم كاملة من الرأس إلى القدم . أما جريفيث ، بعشقه للتصوير الزيتى الڤيكتورى ، فقد استخدم مفهوم التكوين ، حيث رأى أن للصورة السينمائية مقدمة وخلفية ووسطا ، ومنظوراً وحركة ثنائية الأبعاد كذلك . كانت اللقطات القريبة معروفة وتستخدم منذ *1910* ، للكشف عن تفصيلات مهمة فى

(*) كاريل رايس ، المصدر السابق .

المشـهد أو فى أداء الممثل ، وكذلك اللقطات العـامة شـديدة البـعـد لإضـفـاء إحسـاس بالمنظر العام وبالمسافة . بمعاونة بيتسر المصور الواسع الحيلة ابتكر جريفيث مؤثرات لحجب أجزاء من الشاشة لزيادة التأكيد البصرى (أشـهر أمثلة هذه التقنية البصرية يوجد فى « مولد أمة » فى واحدة من اللقطات الحميمة ، حيث نرى منظرا لأفراد أسرة صغيرة مجتمعين على جانب أحد التلال ، المنظر مؤطر بحجاب مقوس ينفتح بعد ذلك ليكشف عن منظر واسع لمعركة فى الخلفية البعيدة) . قبل جريفيث ، كان من النادر أن يتطلب عمل المصور أى حذق فى طريقة إضـاءة المشـهد ، للإشـارة إلى الليل أو النهار كان يكفى على وجه العموم تظليل الفيلم بالأزرق أو الذهبى (وهو إجراء ظل متبـعا لفترة طويلة بعد جريفيث) . أما جريفيث ، فقد توصل ، ومنذ *1909* ، إلى مؤثرات للنور والظل شديدة الواقعية (كما فى فيلمه « إدجار ألن بو ») .

لقد بين بورتر ، كما رأينا فى الفصل الثانى ، فكرة عمل قصته من مونتاج لبعض المشاهد . وتطوير جريفيث لمبدأ القطـع خلال المشـهد يؤرخ له ، على ما يبـدو ، بفيلمه « بعد عدة سنوات » الذى أخرجه فى نوفمبر *1908* ، بعد أربعة شـهور فقط من فيلمه الأول . وهو إعداد عن « إينوك أردن » ، وفيـمـا يلى وصف السـيدة جـريفـيث لشكوك مديرى شركة بايوجراف بشأن هذا الفيلم :

> كان أول فيلم بلا مطاردة . وكان ذلك حدثا ، ففى تلك الأيام فيلم بلا مطاردة لم يكن فـيلمـا . كـيف يمكن عـمل فـيلم ليس بـه مطاردة ؟!.. كيف سيأتى التشويق أو توجد الحركة ؟ و « بعد عدة سنوات » كان أيضا أول فيلم بلقطات قريبة درامية – أول فيلم به قطع استرجاعى . عندما اقـترح السـيد جـريفيث مشـهـد « أنى لى » وهى تنتظر عودة زوجـهـا يعقبـه مشـهـد إينوك ملق بجـزيرة مـهـجـورة ، شـعـر الجـمـيع بالتـشـتت .. « كـيف سـتحكى القصـة بهذه القفـزات ؟ الجمـهـور لن يعرف ما الموضـوع » . « حسن » ، رد السـيد جريفيث .. « ألا يكتب

ديكينز بهـذه الطريقـة ؟ » .. « بَلَى ، ولكن هـذا ديكينز ، إنهـا رواية مكتوبة ، الأمر يختلف .. » . « ليس مختلفا كثيرا . فهذه هى الأخرى قصص ولكن مصورة .. والأمر لا يختلف كثيرا » .

كان القطع من لقطة قريبة « لأنى لى » إلى الموضوع الذى تفكر فيه وثبة هائلة بالفعل : فالصورتان لا يربطهما منطق درامى ملموس ، بل سياق التفكير . إن إدراك جريفيث ، فى *1908* ، للتشابه بين المونتاج وطرائق الروائى فى الكتابة له طرافته الخاصة ، ولسوف يتبناه ويطوره بعد ذلك بكثير ، فى الاتحاد السوفيتى ، سيرچى ايزنشتاين (*1898 - 1948*) .

وفى فيلم أنتج عام *1909* بعنوان « الڤيللا المنعزلة » ، استخدم جريفيث حيلة « النجدة فى آخر لحظة » التى جعل منها حيلة مشهورة ، حيث وظف القطع المتداخل (المونتاج المتوازى) بين حدثين متوازيين بغرض التشويق والتأثير الدرامى ثم واصل تطوير هذه الحيلة فى أفلام أخرى بزيادة التشويق والإثارة عن طريق الإيقاع المتسارع للتقطيع من لقطة إلى أخرى ومن حدث إلى آخر . وفى العام التالى استخدم جريفيث تقنية الاسترجاع بمزيد من الحرية فى فيلم « قبعة نيويورك » (أول سيناريو تقدمه أنيتا لوس ، وهى فى الثامنة عشر) . الآن وصلت عملية تركيب اللقطات إلى التمكن من عنصرى الزمان والمكان .

إضافة إلى تطوير لغة السينما فقد وسع جريفيث نطاق موضوعاتها بشكل كبير ، فرغم أن إنتاجه فى السنوات الأولى كان متنوعا ، مشتملا على الكوميديا البذيئة (وإن لم يكن المرح أبدا أحد سجاياه البارزة) والميلودراما ورعاة البقر والإثارة وقصص الحب والموضوعات التاريخية ، إلا أنه روع منتجيه فى شهور عمله الأولى بتقديم براوننج وتينيسون ، بالإضافة إلى أسماء أدبية أخرى محبوبة ومأمونة مثل ديكينز وشكسبير وبو . ثم جرب جريفيث الموضوعات الاجتماعية (*) فى « أغنية القميص »

(*) كما فعل بورتر فى وقت أسبق فى فيلمه « مجنون السرقة » ، وإن كان بمستوى فنى أقل تعقيدا .

(1908) و « احتكار القمح » (1909 ، عن رواية لفرانك نوريس ، الذى ستمد روايته « مكتيج » ستروهايم لاحقا بموضوع فيلم « الجَشَع ») . كانت طموحاته تكبر ، حاملة معها السينما الأمريكية كلها . حينما أقدم على إعادة تقديم « رينوك أردن » فى 1911 أصر ، كما رأينا ، أن موضوعا بهذه الأهمية لا يمكن تنفيذه فى بكرة واحدة كما هو سائد وقتها . وكان تقديمه للفيلم المتعدد البكرات بداية لثورة هائلة ، ثم بعد عامين ، فى صيف 1913 ، جاء فيلمه « جوديث بيثيوليا » ، وهو فيلم تاريخى فلسفى متقن الصنع ، فى أربع بكرات ، أى زمن عرض بطول ساعة كاملة ، وهو طول غير مسبوق (بالنسبة للفيلم الأمريكى) . إن أفلاما مثل هذا ومثل « نشأة الإنسان » ، الذى كان بمثابة دراسة نفسية قائمة على نظرية داروين فى التطور ، قد تبدو طموحاتها الآن أشياء مضحكة تافهة ، ولكنها أثارت فى زمنها جدلا لا ينتهى وأعطت السينما بعدا فكريا جديدا .

وفى 1913 ترك سيد الشاشة بلا منازع ، جريفيث ، شركة بايوجراف ليعمل مع شركة ريلايانس ماچيستيك . قدم أربعة أفلام تمهيدية ، ولكن طاقته الحقيقية كلها تركزت على عمل « أعظم فيلم عرفته الشاشة » . وكان هذا هو ما فعله بالضبط .. فإن « مولد أمة » (1915) يظل أعظم الأفلام أثرا فى تاريخ السينما . الفيلم مأخوذ عن رواية حول الحرب الأهلية للقس توماس ديكسون بعنوان « ابن العشيرة » (وقد قدمت العروض الأولى للفيلم بالعنوان ذاته) . وكان غرام جريفيث بالتاريخ الأمريكى قد ظهر من قبل فى عدد من الأفلام القصيرة من أبرزها « المذبحة » (1912) الذى عالج فيه « قضية كاستر » . ثمة تحيز عنصرى وجنوبى امتصه جريفيث دون تمحيص أو نقد من ديكسون ولكنه لا ينتقص من الإنجاز الأكبر للفيلم . لقد وضع جريفيث فى هذا الفيلم كل مهاراته وسيطرته على فن السينما وعلى مشاعر المشاهدين التى تعلمها خلال السنوات السبع السابقة ، ليقدم ترجمة بصرية ضخمة للحرب الأهلية تُرى فيها الأحداث التاريخية الكبرى بالتوازى مع آثارها على حياة الأفراد ، إن « مولد أمة » قد فرض على الواقع بقوة إدراكا صريحا وتاما للإمكانات الفنية للسينما .

كانت أرباح « مولد أمة » هائلة (بلغت تكاليفه *110,000* دولار ولكنه أثبت أنه واحد من أكثر الأفلام ربحا فى التاريخ) ، وصب جريفيث كل ما عاد عليه منه فى فيلمه التالى .. «التعصب » (*1916*) .

الفكرة الرئيسية للفيلم قد تكون طموحة إلى حد لا يحتمل : فكرة التعصب موضحة من خلال أربع حوادث من التاريخ ، بابل القديمة ويهودا التوارتية وفرنسا العصور الوسطى وأمريكا الحديثة . وعلى الرغم مما يظهره الفيلم من افتقار جريفيث الجوهرى لروح المرح ومن لمسات عاطفية مفرطة وحذلقة وربما نقص فى دقة المصادر ، إلا أنه يظل إنجازا رائعا . فالحوادث الأربع التى يحكيها الفيلم موصولة بعضها ببعض بتعقيد شديد ولكن بسيطرة تامة فى الوقت نفسه ، كما أن الذُّرَا الدرامية المتوازية تتجمع فى قمة للإثارة والانفعال لم يَرَ المشاهدون مثيلا لها من قبل .

لكن جمهور *1916* لم يكن بمقدوره ، على ما يبدو ، استيعاب مثل هذا الفيلم . فلم يحقق نجاحا جماهيريا ، وكان على جريفيث أن يقضى معظم ما تبقى من عمره يكافح فى ألم لسداد ما جره عليه الفيلم من ديون .

مهندس آخر من مهندسى تَفَوّق أمريكا فى السينما بعد *1914* ماك سينيت (*1880 - 1960*) ، ابن إحدى الأسر الأيرلندية المهاجرة إلى كندا . التحق فى شبابه بشركة بايوجراف للعمل ممثلا عندما كان جريفيث ينفذ أفلامه الأولى هناك . وفى *1909* بدأ يهتم بالكتابة (هو صاحب سيناريو فيلم الفيللا المنعزلة) ، وفى عام *1910* أصبح مخرجا . ولقد قدم لنا سينيت بنفسه الدليل على أنه انتهز كل فرصة ممكنة لدراسة طريقة جريفيث فى العمل ، وأنه إعتاد الانتظار بباب الأستوديو فى الليل حتى يتمكن من ملاقاة « الأستاذ » ليرافقه فى عودته للبيت سيراً على الأقدام ويناقشه فى السينما .

وفى *1912* ، وبدعم مالى من اثنين من الناشرين (أو الدائنين ، وفقا للأسطورة) أسس سينيت ستوديو « كيستون » . فى البداية اقتصر على إخراج أفلامه هو ، ثم سرعان ما وظف الاستوديو فريقا كاملا من الممثلين والمخرجين ليقوم سينيت بدور

المنتج المشرف ، حيث كان يتابع سير العمل فى مؤسسته الغريبة هذه من قمة برج شيده بقلب فناء الاستوديو . كان للأفلام التى قدمها ستوديو كيستون عناصر من المسلسلات الهزلية والمنوعات والسيرك والعروض الإيمائية والملهاة المرتجلة (كوميديا ديللارتى) والأفلام الكوميدية الفرنسية القديمة ، ومع هذا فقد كانت أفلاما ذات نوعية متميزة وفريدة . كان الإطار المكانى الزمانى لكوميديات سينيت هو العالم الواقعى لأمريكا العقد الثانى من هذا القرن – الشوارع الفسيحة المغبرة بمنازلها الخشبية ذات الطابق الواحد ، محلات البقالة والأدوات المعدنية ، السيارات البارزة العظام التى بدأت بالكاد تزيح الحصان وعربات الخيول من الطريق ، رجال الشرطة ، الرجال بقبعاتهم السوداء المستديرة وسبلاتهم (سوالفهم) العريضة ، والنساء بالتنورات الفضفاضة الطويلة والقبعات الكبيرة . غير أن هذه الأفلام ، بأحداثها الفوضوية والسوريالية التى تتسم بالصخب والعربدة ، قد جعلت من هذا العالم الواقعى المألوف عالما آخر .

أثرت كوميديات كيستون الفولكلور العالمى بعالم من المخلوقات الغريبة التى كانت ، بكافة المقاييس ، أكبر وأكثر حيوية وجموحا من الحياة ذاتها . مخلوقات ضخمة أو هزيلة ، عمالقة أو أقزام ، لها شوارب قذرة أو نظارات مزركشة وملابس دائما أضيق أو أوسع مما يجب . وكان نجوم سينيت الأوائل هم فريدميس البدين ، فورد سترلنج المتعض الوجه / لحية العنزة ، ميبل نورماند أجمل مهرجات السيرك . كما ضمت قائمة « خريجى » الأستوديو فيما بعد أرباكل البدين ، بن تورين الأحول ، تشارلى تشين ، بيلى بيڤان ، شيستر كونكلين ، ماك سوين ، إدجار كينيدى ، لويز فيزيندا ، بولى موران . كذلك كانت ستوديوهات سينيت موقعا تدريبيا لا نظير له للمخرجين : فمن بين مخرجى الكوميديا الذين برزوا فيما بعد هناك اثنان ممن عملوا مع سينيت فى كتابة الحيل والمزح .. مالكولم سان كلير وفرانك كابرا ، واثنان من فريق كيستون .. إيدى سوذر لاند وإدوارد كلاين ..

كذلك ساعدت الجماهيرية العالمية الواسعة لكوميديات كيستون ومن اقتفى أثرها من المقلدين مساعدة كبيرة فى السيطرة التجارية لأمريكا على السينما . وإلى جانب

هذا (وعلى نحو عرضى ، حيث لم يكن سينيت يهدف لأكثر من تحويل الكوميديا إلى سلعة تجارية) ساهمت هذه الأفلام مساهمة لا تقدر فى تطور فن السينما بإضافتها إحساسا جديدا بالإيقاع والتدفق فى تركيب الفيلم وحرية جديدة فى حركة الكاميرا التى صار عليها أن تصبح أكثر رشاقة لمتابعة المهرجين أينما وقعوا وحيثما تأخذهم مطارداتهم المجنونة .

فى وقت متأخر من سنة **1913** قام سينيت بتشغيل ممثل إنجليزى فى الرابعة والعشرين من عمره ، كان وقتها فى جولة بمسارح المنوعات الأمريكية ضمن فرقة فريد كارنو « الطيور المتنكرة » . وعند مشاهدته للأفلام الأولى التى عمل فيها هذا الشاب ، شارلى شابلن ، أحس سينيت أنه قد أخطأ بتقديم هذا الممثل ، فأسلوب الشاب الإنجليزى فى الكوميديا الشديد الهدوء والاسترخاء كان على النقيض تماما من أسلوب التقافزات وحركات الوجه المحمومة الذى تقدمه فرقة سينيت . غير أن شابلن حقق خلال عام واحد شهرة عالمية واضحة – ليصبح سريعا أول أسطورة عالمية فى تاريخ السينما . من الغريب أن شابلن كان ينتمى من حيث التنشئة إلى العصر الڤيكتورى . فهو ابن لاثنين من الفنانين المكافحين ممن يعملون فى قاعات الموسيقا – الأب سكير مبذر والأم ضعيفة القوى العقلية . عرف فى طفولته مآسى لندن الڤيكتورية ، حيث الفقر المدقع والمؤسسات الاجتماعية القاسية كما عبر عنها ديكينز . هذه الطفولة تركت على شخصيته بصمة لا تنمحى : فكل ما تكشف عنه أفلام ڤيكتورى بالأساس .. الأجواء ، المواعظ الأخلاقية ، العواطف ، النظرة إلى عالم الفقراء والمعدمين . لذا فإن هناك دائما عمقاً جوهرياً من الخبرة الأليمة الصادقة لأفضل أعمال شابلن ، حتى إذا تستر الألم بستار من الرومانسية أو تحول إلى كوميديا .

استمد شابلن تكنيكه وأسلوبه من التدريب بقاعات الموسيقا الإنجليزية . فهناك تعلّم السيطرة على الشخصية وعالمها النفسى ، وصقْلَ الأداء وتَعَدُّدَ المهارات ، والخبرة العالية بفن حركة الممثل التى كان على أى فنان بقاعات الموسيقا أن يعكسها فى عمله .

إضافة إلى أنه كان يملك بشكل فطرى خصائص الممثل المرهف : الموهبة فى التقمص ، الرشاقة والإحساس بالإيقاع ، المقدرة التى لا تنضب على الابتكار ، وكذلك الحس الشاعرى الأصيل .

فى فيلمه الأول مع سينيت كان شابلن يرتدى زى رجل من علية القوم مفلس وعاطل . ومع فيلمه الثانى اختار ، وفقا للأسطورة ، أن يجمع ما سيرتديه بشكل عشوائى فجاء ذلك الزى الشهير : سترة شديدة الضيق وسروالا مفرط الاتساع مضموما بحبل ، حذاءً أكبر مما يجب وقبعة سوداء أصغر من اللازم ، قفازا قديما مثقوبا وعصا صغيرة ، رابطة عنق وياقة مجنحة .. تشير جميعها إلى طموح هباء فى اكتساب مظهر أرستقراطى .

ويبدو أن المشاهدين قد أحسوا بوجود قيمة عالمية ما فى هذا المتشرد البسيط . وهكذا تشجع شابلن وراح يصقل هذه الشخصية مع الأيام : فعلى الرغم من أن الخطوط الرئيسية ظلت متشابهة إلا أن البطل الرقيق ، بل والمكتئب إلى حد ما ، فى « أضواء المدينة » (*1931*) و « العصور الحديثة » (*1936*) مختلف للغاية عن الجنى الصغير المختلس فى أفلامه الأولى مع سينيت حيث يعدو حول الأركان كالملسوع على قدم واحدة ممسكا بقبعته يطارده بعضُ رجال الشرطة أو عملاقٌ ملتح غاضب داس شابلن على قدمه المنقرس دون أن يقصد . أما ما ظل ثابتا ، محتفظا بحب المشاهدين فى العالم أجمع ، فهو تلك الغفلة وإمكانية الخطأ الإنسانى والمرونة أو القدرة على التكيف ومدى العاطفة والانفعال ، علاوة على الأصالة وكمال الكوميديا . وقد تزامن صعود شابلن مع الطفرة الكبرى الأولى فى نظام النجوم . وفى أى سوق للأفلام فى ذلك الوقت كان لأعماله قيمة تجارية ضخمة . وبانتقاله من كيستون إلى شركة إيساناى ، ثم قيامه بالإنتاج لنفسه اعتبارا من *1916* ، قفزت إيراداته لأكثر من مليون دولارا سنويا .

توماس هاربر أينس (*1882 - 1924*) ، وإن كان أقل نجومية على المستوى الجماهيرى من سينيت أو جريفيث أو شابلن ، له دور لا يقل أهمية عن أى منهم فى

تشكيل صناعة الفيلم فى أمريكا خلال سنوات الحرب وما بعدها . بدأ عمله على المسرح منذ كان طفلا فى السادسة ، وأصبح ممثلا بفرقة أى . إم . پى . فى 1910 ، ثم سرعان ما بدأ فى إخراج الأفلام وتأسيس ستوديو خاص . وبالإسراف الذى عرف عنه تعاقد مع فرقة الأخوة ميللر التى كانت تقدم عرض رعاة بقر مشهوراً واستأجر 16.000 فدانا لتصوير أفلام رعاة بقر . وفى 1915 أصبح هو وجريفيث وسينيت رؤس شركة جديدة هى « تراينجل » وشيدوا فى العام نفسه ستوديو جديدا ضخما فى كالڤرسيتى (سيعرف فيما بعد باسم ستوديوهات إم جى إم) . وفى 1916 أنتج فيلما يرد به على « التعصب » بعنوان « المدنية » ، عبارة عن أمثولة سينمائية ضخمة لتأييد مبادىء ويلسون المناهضة للحرب (*) .

كان أينس مسكونا بغرور مزعج جعله يدعى أن كل الأفلام التى أنتجها كانت من إخراجه أيضا . وإذا كانت نقطة الضعف الأخلاقية هذه قد عتمت على شىء فقد عتمت على الإسهام البالغ الضخامة الذى قدمه اينس للسينما الأمريكية من خلال عمله باعتباره منتجا عبقريا ومبدعا . حيث كان صاحب حدس مرهف بأذواق الجمهور ، إضافة إلى فهم عميق لطبيعة الفن السينمائى . كما أن أينس ، الذى وضع لمخرجيه معايير الفيلم جيد الصنع محكم البناء ، يرجع له أيضا الفضل فى إدخال عنصر السيناريو إلى الفيلم ، ذلك التطور العضوى الذى كان له أثره الجوهرى على شكل الحكى فى السينما . ويقول جون فورد ، الذى كان أخوه فرانك فورد أحد مخرجى اينس ... « لقد كان لأ ينس تأثير عظيم على الأفلام ، حيث حاول أن يجعلها تتحرك » .

إن عناصر التطوير التى أدخلها هؤلاء الفنانون على أسلوب الفيلم لم تقف طويلا محض خبرات شخصية منعزلة . فالمنتجون والمخرجون الآخرون كانوا يتابعون بلهفة كل خطوة يخطوها مخرج مثل جريفيث ، وكان كل ابتكار جديد يتم تقليده وتبنيه على

(*) وودرو ويلسون : الرئيس الثامن والعشرون للولايات المتحدة ، 1913 إلى 1921 . وكان ضد قيام الحرب الأولى - المترجم .

الفور باعتباره خبرة عامة . لقد نشأت معايير صناعة الفيلم فى أمريكا خلال السنوات من 1910 إلى 1918 ، وأصبح لأمريكا موقع الريادة فى المجالين الاقتصادى والفنى . وحينما أصبحت صناعة الفيلم عملا محترما نسبيا ، معترفا بها ولو بشىء من الريبة باعتبارها فنا ، صار هنالك تقدم سريع فى معايير الكتابة للشاشة والتمثيل والإخراج وتصميم المناظر والنقد .

فى هذه الأثناء ذاتها ، كان التنظيم الاقتصادى يتغير هو الآخر ، فالسينما قد أصبحت تجارة أكبر وأكبر . والفيلم الروائى الطويل كان يفرض وجوده ، ببطء ولكن بثبات ، حتى فرضه على صناعة السينما فى نهاية الأمر زكور من خلال مؤسسة التوزيع القوية التى يملكها ، « بارا ماونت » ، مما ساعد على الإسراع بانهيار أو انسحاب كثير من الشركات القديمة الرائدة – ومن بينها إديسون ، بايوجراف ، ميلييه ، كاليم . تلاشت شركة امتيازات الأفلام ، واندمجت ڤيتاجراف وليوبين وسيليج وايساناى فى شركة واحدة باسم « ڤى إل إس ئى التعاونية » ، كما اندمجت كيسيل وباومان فى « ترا اينجل » ، وذابت عدة شركات صغيرة فى « كارل ليمل يونيڤرسال » . كذلك أنشئت ستوديوهات جديدة كبيرة – اينسڤيل ، فوكس ، يونيڤرسال سيتى – داخل وحول هولى وود جديدة أرحب كثيرا من المدينة الصغيرة الهادئة بمنازلها ذات الطابق الواحد التى عرفها صانعو الأفلام الأوائل فى بداية الأمر .

ومع تعاظم الأجور وتكاليف الإنتاج راح المنتجون يبحثون عن طرق إنتاج قياسية ، عن قيم موثوق منها يمكن حقن أفلامهم بها لضمان النجاح فى شباك التذاكر . من هنا ظهرت إلى الوجود سمات معينة للإنتاج الأمريكى ستظل قائمة لعدة عقود : نظام النجوم ، فيلم القالب الجاهز (حيث يتم تكرار الأسلوب أو الموضوع الذى ينجح جماهيريا بصورة مملة مقززة) ، ضخامة الدعاية والإعلان .

على نحو متزايد بات واضحا أن مفتاح النجاح هو السيطرة على منافذ توزيع فعالة . وحاربت شركة زكور ، باراماونت ، بلا رحمة للتحكم فى منافذ العرض الضخمة واستغلالها ، عن طريق نظام « الحجز بالجملة » الذى يرغم صاحب دار العرض على

قبول سلسلة من البرامج ليحصل على فيلم جذاب واحد . نظام يسمح بوضوح بتجاوزات لاحصر لها من ناحية الموزع ، حيث يمكنه ببساطة أن يرسل أية قمامة إلى العارض السيء الحظ . وقد أدى الاستياء العام إلى تكوين « التجمع القومى الأول للعارضين » فى 1917 ، وأطاح التجمع بنظام الحجز بالجملة ، ولكن الحرب مع باراماونت كانت طويلة ومريرة ، وتركت ندوبا عديدة على كيان السينما الأمريكية .

وقد أصبحت الأفلام أكبر وأكثر تكلفة وأكثر ثراءً من حيث التقنية ومن حيث المحتوى ، صار لدور العرض هى الأخرى وضع اقتصادى واجتماعى جديد . كانت هنالك طفرة كبيرة فى بناء دور العرض خلال السنوات القلائل التى سبقت بداية الحرب . لم تعد قاعات السينما محض محلات عادية يتم تعديلها لعرض الأفلام ، إنما صروح تبنى خصيصا لهذا الغرض ، « قصور » فخمة تشيد فى الأحياء الراقية ، وفى 1914 غزت دور ڤيتاجراف وستراند منطقة برودواى ذاتها . وفى المقابل ، اجتذبت دور العرض الأكثر فخامة هذه جمهورا جديدا ، من الطبقة الوسطى ، كما فرض هذا التغير فى نوعية الزبائن تغييرات موازية فى محتوى الأفلام .

قبل الحرب كان معظم الجمهور من الطبقة العاملة الفقيرة ، وكانت الأفلام التى يفضلها هذا الجمهور هى تلك التى تتسم بنبرة تربوية وتُعْنَى بالقيم الأخلاقية ، فالذوق السائد كان من ميراث العصر الڤيكتورى لا يزال . هكذا فضلت أفلام فترة ما قبل الحرب القصص التوراتى والميلودرامات الأخلاقية حيث يثاب الخير ويعاقب الشر (وحيث كثيرا ما يقترن الخير بالفقر والشر بالغنى) . كانت الأفلام متفائلة ، وأمريكا تُصور على أنها أرض الفرص والأحلام (وكانت جماعات المهاجرين سندا قويا لهذه التسلية البصرية التى لم تكن ترهق معرفتهم المحدودة بلغة الأرض التى هاجروا إليها) . أكدت هذه الأفلام على فضائل الحياة الأسرية وقدسية الزواج ، وانتقدت أحلام الثراء السريع وأصحابها ، وأولئك الطامحين إلى الارتفاع فوق مكانتهم الطبيعية . كما كانت هنالك أفلام أكثر إثارة عن موضوعات البطولة العسكرية ورعاة البقر لتوم ميكس وهارت وبرونكو أندرسون . كذلك أثيرت بين الحين والاخر بعض القضايا الاجتماعية

كمعاناة المرأة أو الرق الأبيض ، أما القصص التى تتناول قضايا الفساد السياسى أو نظام العمل الرأسمالى أو العنصرية فقد انحازت فى مجملها ، وكما يوضح المؤرخ لويس چاكوبس ، إلى القيم الرجعية انحيازا صارما . وإن كان جاكوبس يرى بداية اتجاه أكثر حرية مع ظهور مبادىء التقدمية الويلسونية .

على أية حال ، كان ثمة تغير ملحوظ فى الرؤية قبيل بداية الحرب الأولى :

> وقد ظلت أغلب الوقت إلى الآن تتعامل مع العمال وعالمهم ، ها هى الكاميرا تتحول إلى الطبقة الوسطى . كما أنها ستركز فى المستقبل على إلهاء العامل عن عالمه الحقيقى ، وليس تفسيره ، من خلال عرضها لمشاكل المحظوظين اقتصاديا ، تلك المشاكل التى تهمه من باب التسلية لا من باب العظة . ومن الآن فصاعدا لن تلتفت السينما إلى حياة هذا العامل إلا لماما .. مع الأزمات الاقتصادية القومية فحسب (*) .

جاء جمهور الطبقه الوسطى الجديد بحاجته إلى عروض أكثر صقلا وحنكة . فاندلاع الحرب الأوروبية غير من طبيعة الحياة الأمريكية ونظرة الأمريكيين إلى أنفسهم وإلى العالم بعض الشىء ، ثمة ثقة بالذات ونزعة مادية جديدتان . قبل الحرب ، تماهت مارى بيكفورد وبطلات أفلام جريفيث مع نماذج المرأة البريئة المتفائلة . أما فى ***1916*** فقد ظهر نموذج جديد جسدته على الشاشة ثيدا بارا (***1890 - 1955***) . كانت ثيدا بارا فى واقع الأمر فتاة هادئة اسمها ثيودوزيا جودمان ، غير أن دعاية فوكس أحاطتها بعالم من الغموض والأساطير ، زعمت أنها تنحدر من أصول شرقية وأضفت عليها طابعا شهوانيا مفترسا وأطلقت عليها اسم « مغوية الرجال » لتأكيد هذا الطابع . وهكذا قدمت بارا نموذج المرأة القاتلة فى أكثر من أربعين فيلما ، أولها « كان هناك أحمق » (***1916***) من إخراج فرانك باول ، وهو يصور كيف يتخلى ثرى أمريكى

(*) لويس چاكوبس ، المصدر السابق .

مرموق عن أسرته وثروته وصحته ، وحياته ذاتها في النهاية ، في سبيل مفاتن بارا بعيدة المنال . وبشكل حاسم ونهائي فرضت أفلامُ بارا الجنسَ بوصفه شيئا لازما للفيلم الأمريكي ، من خلال موتيفات ثابتة مثل العلاقات غير الشرعية ، الخيانة الزوجية ، والمثلث الغرامي الشهير . وعلى درب ثيدا بارا انطلق حشد من بطلات السينما يقدم هذا النموذج الدنيوي للمرأة ، وكانت أبرزهن الممثلة الروسية آلا نظيموفا (أول أفلامها «عرائس الحرب » من إخراج هربرت برينون ، ***1916***) . ومع هذا النوع الجديد من النساء جاء أبطال رجال جدد ، أكثر رقة ولا مبالاة من نموذج أبطال أفلام ما قبل الحرب الذي كان رصينا وفي الأربعين من العمر عادة . هذه الأنماط الجديدة قدمها ممثلون مثل ويليس ريد ، چيه . وارنر كيريجان ، ودوجلاس فيربنكس الذي شق طريقه إلى النجومية بسرعة .

اكتسبت كل الأشكال السينمائية مزيدا من الصنعة والدقة كي تشق طريقها . فأنماط التهريج والنكات التي قدمها جون باني فيما بين عامي ***1912*** و ***1915*** صارت الآن شيئا من الماضي . وإلى جانب بعض عروض سينيت التي تفرغت بإسراف وتلذذ لمعارضة كافة موروثات الفيلم القديم (« لين بتنويعات » ، « العم توم بدون الكوخ ») فقد نشأ نوع من الكوميديا قائم إلى حد بعيد على حساب العادات القديمة الطيبة للمدن الصغرى . من النماذج النمطية لهذا الاتجاه الكوميديات المحبوبة التي مثلها تشارلز راي ، وسلسلة هارولد لويد الأولى « لوك المستوحش » . كان ثمة جماهيرية لنوعية من المعارضة أكثر صقلا مما قدم سينيت .. اثنان على الأقل من أفلام فيربنكس الأولى - «جنون مانهاتن » (***1916***) و « بري وعنيف » (***1917***) - كانا أشبه بقذائف تدميرية موجهة ضد أسطورة « الغرب الأمريكي » .

وقد كانت من قبل حذرة بسبب ما يشوب سمعتها من شوائب ، تشجعت السينما الآن على تناول موضوعات « جريئة » كالطلاق وتحديد النسل والأمور المتعلقة بالجنس بشكل عام . وبعد أن كان العري مقصورا على بعض الأفلام الفرنسية التي تعرض في دور عرض خاصة وللرجال فقط ، صار مألوفا - وإن يكن بمعايير سيتم تهذيبها لاحقا .

هذه السينما الجديدة كانت بحاجة إلى طراز جديد من المخرجين ، وفيما بين ***1912*** و ***1918*** أُدخل إلى الميدان عدد كبير من الفنانين الشبان ليحلوا محل أساتذة المهنة القدامى الذين عاصروا البدايات أيام « مصانع الأفلام » . يذكر لويس جاكوبس أنه فى الأيام الأولى للسينما الأمريكية كان هناك ثلاثة مخرجين ، وفى ***1908*** أصبحوا عشرة تقريبا ، وفى ***1912*** ثلاثين ، وقبيل ***1918*** كان عدد المخرجين العاملين بالسوق أكبر من التحديد والحصر . ولسوف نشير فى الفصل التالى إلى إنجاز بعض من هؤلاء القادمين الجدد .

أمر حتمى أن تضيف الحرب مشهدا جديدا لعملية الإنتاج السينمائى ، حيث كانت بذاتها حدا فاصلا فى الحياة القومية والاجتماعية له تأثيره العميق على محتوى الأفلام الأمريكية . قبل الحرب كان المزاج العام يميل إلى النزعة السلمية ، ولكن المشاعر انقلبت بعنف مع عام ***1916*** ، وهكذا جاءت أفلام مثل « المدنية » و « عرائس الحرب » (الذى أوقف عرضه بالفعل) و « التعصب » (الذى ربما كان السبب الرئيسى لفشله التجارى هو عدم توافقه مع المزاج النفسى العام لتلك الفترة) بعيدة عن المشاعر الأمريكية بوجه عام .

دخلت الولايات المتحدة الحرب فى ***5*** إبريل ***1917*** لينهمر طوفان من الأفلام الدعائية والعدوانية الطابع . إنتاج على نطاق موسع لأفلام الكراهية ، أفلام المعارك والبطولة ، أفلام تندد بالقابعين فى بيوتهم ، أفلام لاستثارة كراهية المهاجرين الألمان الأصل ضد وطنهم وشعبهم السابقين ، أفلام لمواساة أسر قتلى الحرب . وكان ذلك فى وقت قد تجاوزت فيه سينما البلدان الأخرى المشاركة فى الحرب – فرنسا وانجلترا وألمانيا – مرحلة هذه الموضوعات وبدأت جماهيرها تطالب بأفلام تهرب بهم من الواقع .

من مجالات الإنتاج السينمائى التى ازدهرت فى جميع البلدان المصنعة للأفلام خلال فترة الحرب مجال المغامرات المسلسلة ، والتى تمثل هروبا صرفا من الواقع .

وكانت هذه النوعية قد نشأت فى الأصل فى فرنسا فى **1908** حين قدم النحات وخبير المناظر التاريخية سابقا فيكتورين چاسيه سلسلة أفلامه الناجحة عن مغامرات « نيك كارتر » ، والتى أتبعها بسلسلة « زايجومار » (**1911**) ثم « بروتييه » (**1913**) . وقبل موت چاسيه نفسه كان نظام أفلام السلاسل قد أصبح بالفعل بدعة سيارة . فى **1909** كان هناك فى بريطانيا مغامرات «الملازم روز » . وفى **1912** قدمت شركة إديسون أول سلسلة أمريكية « ماذا حدث لمارى ؟ » . وفى العام التالى ابتدأت شركة سيليج « مغامرات كاثلين » التى قامت ببطولتها كاثلين ويليامز مع مجموعة من الحيوانات تخصصت فى عروضها هذه الشركة . من هذه النقطة تدفقت سلاسل الأفلام الجيدة بكثافة وسرعة ، وكانت البطولة فى معظمها نسائية (لنجمات مثل مارى فوللر ، نورما فيليبس ، فلورانس لا بادى ، هيلين هولمز) ، أما أشهر البطولات الرجالية القليلة للغاية فكانت للرياضى إيدى بولو . وكانت ملكة سلاسل أفلام هولى وود بلا منازع (وإن كانت معظم أفلامها من إنتاج باتيه ، فى نيويورك أو باريس ، وإخراج الفرنسى لوى چاسنيه) هى بيرل وايت ، صاحبة أشهر هذه السلاسل ، « أخطار بولين » (**1914**) و « بطولات إليان » (**1915**) .

كان لكل بلد سلاسله المحلية . قدمت ألمانيا « هومانكيولوس » ، سلسلة مغامرات لإنسان خارق من صنع البشر ، وإيطاليا « تيجريس » وغيره ، والنمسا « اللامرئيون » ، وفى بريطانيا وفى أعقاب « الملازم شجاعة » قدم چورچ بيرسون « أولتس » . غير أن فرنسا هى التى وصلت بالسلسلة إلى مستوى الفن ، فى أعمال لوى فوياد ، الذى يعتبره آلان ريسنيه صِنْوًا لجريفيث ، بما لديه من « موهبة شعرية فطرية نادرة ، مكنته من تقديم السوريالية كما نتمناها » .

وأغلب الظن أن فوياد كان ليفزع لو سمع هذا الرأى فى أعماله ، فالرجل لم يكن سوى صانع أفلام تجارية متمرس وغزير الإنتاج ، طموحه الأساسى أن يجمع قدرا من المال يسمح له بالتقاعد فى مكان مشمس مريح (وهو ما لم ينله ، حيث مات فى الثانية والخمسين من عمره عام **1925**) . لم يكن لفوياد أية دعاوى فنية ، كما كان

معـارضـا لأصـحـاب الدعـاوى الجمـالية فى السـينمـا (وهو رأى تؤيده إجمـالا النظرة التاريخية البعيدة على ما يبدو) : « لن تحقق السينما مكانتها فى يوم من الأيام بفضل الباحثين المتعمقين ، ولكن بجهود صناع الميلودراما ، وأنا بكل الرضا من أشد الناس اقتناعا بها » . هكذا ، وعلى ضوء رؤيته لنفسه ، تبدو انجازات فوياد الفنية وكأنها عمل غير مقصود جاء ضد إرادته .

ولد فوياد فى **1873** ، وفى **1906** التحق بشركة جومون ليعمل سيناريست ، بعد أن جرب الكتابة للصحافة والمسرح . وفى العام التالى خلف أليس جاى بلاشيه ، أول مخرجة فى تاريخ السينما ، رئيسا للإنتاج باستوديوهات جومون . وخلال السنوات القلائل التى تلت أخرج مئات من الأفلام المتنوعة تنوعا مذهلا . وفى **1911** حوّل فوياد اضطرار شركة جومون للتقشف والاقتصاد فى الديكورات والملابس إلى إنجاز فنى ، حيث أصدر بيانا قويا يدافع فيه عن أهمية واقعية السينما ، وبدأ سلسلة أفلامه «الحياة كما هى » التى تناولت موضوعات من الحياة الواقعية يمكن تصويرها بمواقع خارج الاستوديو . وقد كشفت هذه الأفلام لأول مرة عن موهبة فوياد الفريدة فى تأمل مشاهد الحياة المعاصرة وتصويرها تصويرا حيا .

هذه الموهبة هى التى أعطت سلاسل أفلامه قيمتها الخاصة ، وكانت أولى هذه السلاسل « فانتوماس » (**1913 - 1914**) المأخوذة عن مسلسلة روائية شعبية رخيصة لمارسيل آلان وبيير سوفيستر . وعقب « فانتوماس » قدم عشر حلقات من « مصاصو الدماء » (**1915**) تحكى معارك الشرطة الفرنسية مع الشريرة الجميلة إرما فيب . ولما أثار المتشددون من الجمهور الاعتراضات حول سوء تصوير الشرطة فى الأفلام قام فوياد ، الذى كان ملتزما بالتقاليد فى حياته العامة بقدر تفرده فى خياله الفنى ، بجعل بطله التالى شخصية طيبة وسيمة فى « جوديكس » (**1917**) . ثم جاءت إثنتا عشرة حلقة من « المهمة الجديدة لجوديكس » (**1918**) ، و « تيه مين » (**1918**) ، و « باراباس » (**1920**) .

إن الخاصية المتميزة لسلاسل فوياد هي « قدرتها على خلق الغموض والإثارة الدرامية من أكثر عناصر الحياة اليومية عادية » كما يرى آلان ريسنيه . قصص جامحة في غرابتها وتطرفها ، أبطال ، أخيارا أو أشرارا ، لا يقهرون ، نزعات ملائكية أو شيطانية بلا مبرر واضح وكأنها شخصيات إحدى الحواديت الخرافية . وغالبا ما كانت هذه الأحداث الخيالية في أفلامه تبدأ من أفكار عابرة لخياله الخصب ثم يتم تطويرها أثناء التصوير . مع كل هذا ، ظل إطاره الزماني ثابتا لا تخطئه العين ، باريس ***1914*** .. برجالها ذوى القبعات المستديرة السوداء وسيداتها ذوات التنورات الطويلة ، صالوناتها الأنيقة ، سياراتها بزواياها الناتئة من النحاس اللامع والماهوجني ، وعمارة الفن الحديث . هذا التناقض - وإمكانية أن تكشف راهبة مبتسمة بغتة عن وجه مجرم متوحش ، أن ينقلب الواقع في أية لحظة إلى كابوس - إنما يعطى أفلام فوياد مذاقا شعريا خاصا ، أحبه السورياليون حبا شديدا فكانوا أول من أدرك الميزة الفريدة لأفلامه .

كان التمثيل في أفلام فوياد سابقا لعصره بكثير . إن ممثليه معبرون ومنضبطون ، طبيعيون في أدائهم ، يتحركون بدقة راقصي الباليه محافظين على الدوام على تكوين الصورة . إن الجمال التشكيلي المجرد لجميع أفلامه يأخذ اللب ، لاشك أن أزياء الراقصين والعباءات التي يميل أبطاله وأشراره إلى ارتدائها تساعد في هذا ، إلا أن فوياد كان يمتلك إحساسا مذهلا بالتكوين والجو العام للصورة . كان لديه إحساس بما في منظر أرض خراب يلفها الضباب على أطراف المدينة من غرابة وجمال ، وإحساس مواز لما في منظر سلم حلزوني أو طوار مشجر أو في بالوعات باريس وأسطح منازلها من إمكانيات درامية . وكان منهجه في تناول الجانب البصري لأفلامه شديد التواضع مع هذا .. « كنا نريد صورا جميلة جيدة الإضاءة ، رائقة .. إن أفضل تصوير هو ذلك الأكثر إقناعا لمن يشاهده » .

كان فوياد ، ببساطة وقبل كل شيء، مخرجا عظيما . غير أنه يعتبر محافظا ، حتى بالنسبة إلي عصره . فبعد جريفيث وما قدمه في « التعصب » بوقت طويل ظل

فوياد يتحاشى أساليب المونتاج الحديث ، متمسكا بالأساليب القديمة فى بناء الفيلم فى لوحات ، مشاهد يتم تمثيلها بشكل مسرحى ليشاهدها المتفرج كما لو كانت على خشبة مسرح . يحكى القصة من خلال محتوى الصور أكثر مما يفعل عن طريق تركيب اللقطات . ولعلّ فى هذا تفسيراً لأفول نجمه فى فترة ما بعد جريفيث التى امتدت طويلا حيث كانت السيادة لعنصر المونتاج ، ولإعادة الاعتبار إليه ثانية فى وقتنا هذا حين صار التركيز ، كما سنرى فى الفصول القادمة ، ينصب على إخراج المشهد واللقطة مرة ثانية . لقد كان فوياد يخطط لأفلامه بدقة غير عادية ، والصورة عنده مليئة بالتفاصيل الدالة بدقة وإيجاز ، فى مكانها وفى وقتها بأجمل وأنسب ما يمكن . إنه يعرف جيدا كيف يستخدم أبعاد الإطار كاملة ، كيف ينشىء الحركة ، متى يفصح ومتى يخفى .

فى أماكن أخرى من أوروبا كانت هنالك اكتشافات فنية أيضا . ففى روسيا على سبيل المثال ، وكما سنرى فى الفصل القادم ، كان المخرج المسرحى الكبير ڤسيڤولود مييرهولد يتجه إلى السينما ، ليصل إلى نتائج بعيدة المدى ، كما كان المخرج الشاب ليڤ كوليشوڤ يضع الأساس لنظرية الفيلم . أما السينما الاسكندناڤية فهى وحدها التى استطاعت تنمية تراث سينمائى بقى خلال فترة الحرب على مستوى ينافس إنجازات السينما الأمريكية .

يرجع الفضل فى وجود السينما السويدية وفى نجاحاتها الأولى ، بدرجة كبيرة ، إلى رجل واحد بعينه هو تشارلز ماجنسون (**1878 - 1948**) . كان ماجنسون أحد رواد التصوير السينمائى السويديين ، ولذا استأجرته « شركة بايو السويد » فى **1909** لإدارة إنتاجها . وهناك سرعان ما وجد معاونا بارزا هو چوليوس جاينزون ، أحد قدامى مصورى الأخبار . كان ماجنسون يتحلى بصفات المنتج المتميز ، وبالإيمان بضرورة إعطاء المخرجين حرية الإبداع كاملة . وكان أول إنتاجه « أهالى ڤارملاند » (**1910**) من إخراج كارل إنجدال ، وهو أحد الممثلين البارزين ذلك الوقت . وقد دشن

الفيلم تقليدا فنيا مثمرا ، ألا وهو اعتماد الأفلام على الفولكلور القومي والريفى . وفى **1912** انتقلت « بايو السويد » ، على أثر ازدهارها فى ظل إدارة ماجنسون ، من مدينة كريستيانستاد إلى العاصمة ستوكهولم .

ثم بلغت إنجازات ماجنسون والسينما السويدية ذروتها خلال الحرب الأوروبية وفى أعقابها مباشرة ، حيث أعطى الموقف المحايد من الحرب للسويد ميزة على غيرها من البلاد المجاورة . فى ذلك العصر الذهبى القصير تناول صانعو الأفلام السويديون أفكارا أعمق كثيرا مما تناوله زملاؤهم فى أى بلد آخر ، وحملوا كاميراتهم إلى خارج حدود ديكورات الاستوديوهات . وقد أدى العمل بمواقع فى أحضان الطبيعة إلى إكساب السينما السويدية سمات خاصة : حس غنائى لم تكن السينما تعرفه آنذاك ، إحساس بالدراما فى موقع التصوير الخارجى ذاته ، وبالإنسان إذ يُرى مع خلفية من قوى الطبيعة وبما ينشأ بينه وبينها من علاقات روحية ، إضافة إلى اعتدال وواقعية فى أداء الممثلين بعيداً عن أجواء الاستوديوهات المصطنعة .

موريتس ستيللر وفيكتور سيو ستروم كلاهما بدأ حياته فى المسرح ، وفى **1911** و **1912** التحقا بالعمل بشركة « بايو السويد » باعتبارهما ممثلين . ولد سيوستروم فى **1879** ، وفى عمر التاسعة عشرة كان ممثلا مشهورا فى البلدان الاسكنديناقية كلها . « إن ما دفعنى لعمل الأفلام كان رغبة غضة فى المغامرة وفضولا لتجربة ذلك الفن الجديد الذى لم أكن أعرف عنه آنذاك أى شىء » . مثل سيوستروم وأخرج عددا من الأفلام قبل أن يحقق نجاحه الملموس الأول فى « انجبورج هولم » (**1913**) . والفيلم بمثابة هجوم قاس ومأساوى على ضعف النظام القضائى ذلك الوقت ، وهو بالكاد يشير إلى ما سينجزه سيوستروم ، فى المستقبل على صعيد تحرير الشاشة من سطوة المسرح والأستوديو . وإن كانت أفلامه العشرون أو أكثر اللاحقة لم يتبق منها إلا أثر قليل فإن فيلمه « ***Terje Vigen*** » (**1917**) يكشف عما تتصف به أعماله ، فى أفضل صورها ، من سمات ملحمية وإيمان بوحدة

الوجود . ولعل هذا الفيلم على وجه الخصوص يصلح مؤشرا على اكتشاف سيوستروم لذاته ، لأنه رغم تردده في البداية في تقديم عمل سينمائي عن قصيدة لإبسن إلا أن تغيرا مثيرا ما في إحساسه هو دَفَعَهُ لخوض التجربة في نهاية المطاف . وإن كان إحساسه الصوفي بالطبيعة لم يزل واضحا في فيلم لاحق ، « الخارج على القانون وزوجته » (**1918**) .

على أية حال ، لقد عثر سيوستروم على المادة الخام الأكثر ملائمة له في روايات سيلما لاجرلوف التي كان « ميلها إلى الأحلام والأحداث الخارقة للطبيعة يروق للعقلية الفنية المكتئبة نسبيا لسيو ستروم » - كما كتب المخرج الاسكنديناڤي كارل دراير . وقد أوحت إليه روايات لاجرلوف بفيلم « فتاة من مارش كروفت » (**1917**) وبثلاثية « أبناء إنجمار » (**1919**) و «كارين » (**1920**) و « حافلة الأشباح » (**1921**) .

أما موريتس ستيللر (**1883 - 1928**) فلم يكن لديه على الأرجح ذلك الحس الشاعر الذى لدى سيو ستروم ، غير أن هذا المهاجر الروسي اليهودى (اسمه الأصلى ماوشا) قدم في أفضل إنتاجه أفلاما تتسم بالحماس والطابع القومي السويدى شأنه شأن زميله الأكبر عمرا . في أول أعماله مع ماجنسون ، « أمّ وابْنَة » (**1912**) ، قام ستيللر بكتابة السيناريو والإخراج والتمثيل . ثم جاء فيلمه الثاني « الأقنعة السوداء » (**1912**) مذهلا لصناع السينما نظرا لبراعته التقنية الفائقة ، حيث كان ستيللر قد تشرب بنهم دروس أفلام جريفيث القصيرة والتى كانت متاحة في السويد بوفرة ذلك الوقت .

وعلى مدارالسنوات الست أو السبع التالية أسس ستيللر لنفسه وضعا باعتباره مخرجا متعدد الاهتمامات ، وفي المقام الأول ، مبدعا للكوميديا الاجتماعية الظريفة المركبة – ذلك المجال الذى لم يهتم به سيوستروم صاحب الموهبة الأميل إلى الاكتئاب ، وإن كان قد أثبت أنه ممثل كوميدى بارع في فيلم ستيللر العبقرى والمعقد البناء

« الفيلم الأول لتوماس جرال » (*1917*) . النجاح الذى حققه هذا الفيلم جعل ستيللر يتبعه بجزء ثان هو « الطفل الأول لتوماس جرال » (*1918*) . ولعل أشهر أفلام ستيللر الكوميدية هو « ***Erotikon*** » (*1920*) ، رغم أنه ليس فى جودة سلسلة جرال أو حتى فيلمه الأقدم «الحب والصحافة » (*1916*) .

فى *1919* تطرق ستيللر لأول مرة لأحد موضوعات سيلما لاجرلوف ، ليقدم « كنز هر أرن » ذلك الفيلم التاريخى الذى تدور أحداثه فى القرن السادس عشر ، والذى سيظل قمة أعماله ، ببنائه المحكم وثراء أجوائه ودراميته . وقد عاد ستيللر بعد ذلك إلى لاجرلوف والأسلوب الملحمى فى « ملحمة جونار هيد » (*1922*) و « ملحمة جوستا بيرلينج » (*1924*) . وقد كان الأصل الروائى لهذا العمل الأخير أطول وأعقد من أن يفلح معه أى إعداد سينمائى ، ولكنه لا يزال إلى اليوم أشهر أفلام ستيللر على الإطلاق حيث قدم فيه اكتشافه المثير .. جريتا جاربو ، التى لم تكن قد ظهرت قبل هذا الفيلم سوى فى عملين أحدهما دعائى عابر والآخر كوميديا قصيرة فجة ، غير أن ما اتسم به أداؤها من هدوء غير عادى وتعبير داخلى متقن كان ولا يزال مميزا .

كان لنموذج سيوستروم وستيللر تأثير مشجع على سينمائيين آخرين ، مما جعل فترة الحرب وما بعدها مباشرة تسفر عن أعمال مثيرة للإعجاب لجون برونيوس (*1884 - 1937*) وجوستا مولاندر (*1888* - ؟) ، ولكن لا هما ولا غيرهما من مخرجى هذه الفترة كان لديه من قوة الموهبة ما يدعم مكانة السينما السويدية على المستوى العالمى بعد رحيل سيوستروم وستيللر إلى أمريكا فى بداية العشرينيات .

الدانمارك بدأت صناعة السينما لديها فى وقت مبكر قليل عن السويد . حيث أسس المخرج المسرحى الاستعراضى « أول أولسين » فى *1906* « شركة نورديسك للأفلام » – والتى ستظل صامدة لتصبح اليوم واحدة من أقدم المؤسسات السينمائية فى العالم . وفى سنوات قلائل استطاعت نورديسك أن تحقق جماهيرية ملحوظة عبر

أوروبا كلها . هذا النجاح كان أحد أسبابه دون شك الموضوعات المثيرة التى قدمتها الشركة كالدعارة والإجهاض ، ولكن السبب الأهم كان جودة المواصفات التقنية والإنتاجية . فكما هو الحال فى السويد ، كانت القصص تعد بعناية والتصوير يتم بمستوى عال ، والأفلام يجرى تنفيذ معظمها فى أماكن طبيعية مما أدى إلى تمكن الممثلين ، شأنهم شأن أقرانهم السويديين ، من أساليب الأداء الطبيعية .

من بين هؤلاء الممثلين برز اسمان أثرا تأثيرا إيجابيا قويا فى تسويق الفيلم الدانماركى خارجيا : ڤالديمار سيلاندر ، الممثل الوسيم المكتمل الرجولة وكأنه النموذج الأولى لڤالنتينو ، والذى استطاع أن يبنى شهرة عالمية واسعة قبل أن ينتحر بسبب اضطراب نفسى فى ***1917*** ، وأستا نيلسن .. أول نجم سينمائى بالمعنى الحقيقى . كانت أستا ممثلة رقيقة ذكية ، ذات ملامح فاتنة بشكل غير عادى ، تزيدها سحرا مسحة تراجيدية خافتة وعينان واسعتان معبرتان ، وكان طبيعيا أن تؤدى جماهيريتها إلى زيادة مهولة فى الطلب على الفيلم الدانماركى خلال سنوات ما قبل الحرب مباشرة . أخرج أول أفلامها ، « الهاوية » (***1910***) ، أوربان جاد (***1879 - 1947***) الذى تزوجها وأخرج جميع أفلامها فيما بعد . « ملكة فنانى السينما ومعبودة الجماهير » .. هكذا أعلن عنها فى بريطانيا فى ***1913*** الموزع الانجليزى ولتوردو ، وهكذا كانت مكانتها فى كثير من البلدان .

كما حظى بالشهرة العالمية ذاتها تقريبا نجوم دانماركيون آخرون مثل كلارا بونتوبيدان وأولاف فونس . وواصلت نورديسك قيادتها للإنتاج السينمائى الدانماركى وقدمت أعمالا شديدة الثراء والحرفية ، منها أفلام الخيال العلمى « أطلانطيس » (***1913***) و « سفينة السماء » (***1916***) . كما قامت فى الوقت نفسه ، وعلى أثر نجاح نورديسك ، شركات أخرى للإنتاج السينمائى ، مثل شركة « دانسك بايوجراف » التى أنتجت أول أفلام المخرج البارز بنيامين كريستنسن (***1879 - 1959***) . بدأ كريستنسن حياته دارسا للطب ثم مُغَنِّىَ أوبرا ، ثم ممثلا وبائعا للخمور قبل أن يشرع فى الكتابة للسينما فى ***1912*** . وفى العام التالى أصبح ممثلاً ناجحا ، كما أخرج أول

أفلامه « إكس الغامض » ، وهو عمل ميلودرامى تميز فى وقته بحيوية المونتاج وابتكارية الصورة . ثم أعقب ذلك فى **1915** بفيلم « ليالى الانتقام » ، وفى **1922** بقمة أعماله « السحر عبر العصور » (إنتاج السويد) الذى أحيا فيه بأسلوب وثائقى مدهش العديد من مظاهر الاشتغال بالسحر ومطاردة السحرة عبر التاريخ حتى الوقت المعاصر .

كما كان هنالك مخرجون دانماركيون آخرون فى تلك الفترة ، مثل أوجست بلوم وهايلمار ديفيدسون وهولجر مادسن . أما أبرز أسماء السينما الدانماركية فيظل هو كارل تيودور دراير (**1889 - 1868**) . وقد استطاعت أفلامه الصامتة أن تنقذ قدرا ولو بسيطا من شعبية الفيلم الدانماركى فى السوق العالمى لعدة سنوات ، حين كانت هذه تتلاشى ضائعة وسط المنافسة القادمة من هوليوود وألمانيا والسويد وعقب انهيار أسماء نيلسن وجاد وغيرهما خارجيا . وكان دراير قد بدأ حياته الفنية بكتابة السيناريوهات لشركة نورديسك فى **1912** ، وفى **1919** دخل مجال الإخراج حيث قدم أول أفلامه ، « الرئيس » . ومع ميله الفطرى إلى التنقل ، وتعذر شروط الإنتاج المناسبة له بالدانمارك ، فقد أخرج « أرملة القس » (**1920**) فى السويد ، « أحبوا بعضكم البعض » (**1921**) و « ميخائيل » (**1924**) فى ألمانيا ، « عروس جلومدال » (**1925**) فى النرويج و « آلام جان دارك » (**1928**) فى فرنسا . كما قدم فى وطنه بين هذه الأفلام التى أنتجت بالخارج فيلمين صامتين آخرين « أوراق من كتاب الشيطان » (**1919**) ، وهو مستوحى من جريفيث عن عمل لمارى كوريللى ، و « سيد المنزل » (**1925**) الذى قدم فيه دراسة دقيقة ولاذعة للشخصية من خلال قصة تمرد زوجة على طغيان زوجها .

حين انتهت الحرب الأولى كان من المفارقات أن تقفز إلى مقدمة مشهد الإنتاج السينمائى العالمى ألمانيا ، البلد المهزوم ، لتعطى بذلك أوّل مثال فى التاريخ لحالة ستتكرر كثيرا فيما بعد : حيث تنشط السينما وتزدهر بفعل تدخل رسمى مقصود من الدولة . ومن المدهش أكثر فى هذا السياق أن ألمانيا رغم اهتمامها المتحمس بالمخترعات الميكانيكية فى القرن التاسع عشر ، ورغم الدور الرائد للإخوة سكلادانوفسكى ، لم تكن قد أحرزت فى مجال صناعة السينما إلا تطورا قليلا خلال فترة ما قبل الحرب . فمعظم ما كان يعرض بها من أفلام فى مطلع القرن كان مستوردا من فرنسا وإيطاليا وأمريكا ثم من الدانمارك فيما بعد . لم يكن ثمة مصدر ألمانى بارز لإنتاج الأفلام سوى أوسكار ميستر (1866 - 1943) ، الذى كان يقوم بتصنيع الكاميرات وأجهزة العرض فى برلين منذ 1896 ، والذى قام بإنتاج الأفلام الهزلية القصيرة ذات الدقيقتين وأفلام الأحداث المحلية ، بل وقد أجرى بعض التجارب لإنتاج أفلام ناطقة فى 1908 .

كانت سمعة السينما فى ألمانيا بالغة السوء ، وتجنبتها النخب الاجتماعية الراقية والمثقفة لزمن أطول كثيرا مما فعلت نظيراتها فى البلدان الأخرى . كما ظلت رابطة مخرجى برلين المسرحيين ترفض السماح لممثلى المسرح بالعمل فى الأفلام حتى وقت متأخر ، إلى مايو 1912 ، ثم ساهمت فى تغيير ذلك الموقف مجموعة أحداث . ففى 1911 استطاع المنتج بول ديفيدسون إقناع أستا نيلسن وأربان جاد بالعمل فى ألمانيا ؛

وكان الأداء الفنى الرفيع لأستا نيلسن سببا فى إقناع الكثير من المتشككين بالإمكانيات الفنية للسينما . ثم قام ممثلون ألمان مرموقون مثل ألبرت باسرمان بالخروج على قوانين رابطة مخرجى المسرح والعمل فى السينما . كما أقنع ديفيدسون، فى 1911 أيضا ، الفنان المسرحى البارز ماكس رينهارت (1873 - 1943) بالعمل فى السينما . ثم بعد ذلك بقليل تم تحويل مسرحية كان يكتبها هوجوفون هوفمنستال إلى فيلم بعنوانها الأصلى ، « الفتاة الغريبة » ، أنتج فى عام 1913 ، وأنشئت ستوديوهات كبيرة جديدة فى تمبلهوف ونيوبابلسبرج . ولعل مساهمات رجال المسرح البارزين وكذلك حملات « حركة إصلاح السينما » و « فيلم المؤلفين » قد أنتجت فى ألمانيا أسوأ ما « لفيلم الفن » بمعناه الحرفى من آثار ، وإن تكن قد نجحت فى الوقت نفسه فى إكساب السينما مكانة فنية محترمة . أما الجمهور العادى فقد قاوم هذه التقاليد الفنية مفضِّلا عليها الأفلام البوليسية التى بدأت تظهر فى 1913 (وكان لمخبرى الأفلام البوليسية الألمانية دائما أسماء إنجليزية مثل هنرى هيجز وستيوارت ويب) . وكان الفيلم الألمانى الوحيد فى فترة ما قبل الحرب الذى نجح فى اجتذاب العامة والمثقفين على السواء هو فيلم بول ويجز « طالب من براغ » (1912) الذى يصور قصة (تناسخ أرواح) معالجة بأسلوب بصرى سابق لأوانه إلى حد ما ، مبشرا بما سيكشف عنه صُنّاع الأفلام الألمان فى العشرينات من ميل إلى موضوعات الموت المفزعة والخوارق .

أوجدت الحرب مثيرات هائلة للإنتاج . فبينما كان الجمهور يزداد عددا وطلبا على الأفلام ، ودور العرض الجديدة تنتشر عبر القطر كله ، انقطعت المصادر الخارجية للأفلام التى كانت جارية قبل الحرب . بدأت الموجة الأولى من أفلام الكراهية والدعاية السياسية وسرعان ما انداحت ، فالجمهور الألمانى ، كغيره من جماهير البلاد التى فى حالة حرب ، بدأ يبحث عن مهرب من الواقع . غير أن السينما الألمانية ، وحتى أمام كل هذه المثيرات ، لم تُبْدِ مقدرةً كبيرة على الابتكار أو الدافعية لخلق أسلوب قوميّ ، وجاءت أكثر أفلام فترة الحرب نجاحا كوميديات فجّة ذات بكرتين تقليدا للكوميديات الفرنسية قبل الحرب .

ومع تطوّر الحرب أدركت السلطات الألمانية بعمق مدى الآثار السلبية لأفلام الدعايةالمعادية لألمانيا فى الخارج . كما أدرك رجال الصناعة مدى عجز السينما الوطنية فأنشأوا « شركة الصور الفوتوغرافية الألمانية » (يشار إليها اختصارا باسم « دوليج ») ، ثم فى العام التالى ، 1917 ، « الصورة وفن الفيلم » (« بوفا ») لإنتاج أفلام وثائقية حكومية وأفلام للعرض بالجبهة . كما أوصى الجنرال لودندورف فى العام نفسه بدمج شركات الأفلام الرئيسية فى مؤسسة واحدة ، وهكذا ظهرت « مؤسسة يونيڤرسم فيلم » (أوفا) التى قدمت الحكومة الألمانية ثلث رأسمالها . وبمهارة شديدة تصدت أوفا لمهمة رفع مستوى الفيلم وإعادة تنظيم طرق الإنتاج والتسويق . ومع هزيمة ألمانيا فى نوفمبر 1918 آل أمر إدارة أوفا إلى البنك الألمانى ، لتبقى عمليا كما هى دون تغيير ، وإن صارت هنالك الآن رغبة ملحة فى جعل السينما الألمانية قادرة على الحياة تجاريا ، وعلى تجميل صورة البلد الذى أصبح مكروها فى العالم كلِّه تقريبا .

بالإضافة إلى الدفعة القوية التى قدمها وجود أوفا كان هناك أيضا الحماس الفكرى والفنى الذى صاحب الهياج السياسى فى نهاية الحرب . حيث أزيحت كافة الآراء والمزاعم القديمة جانبا واستقبلت الآراء الطليعية بكل أشكالها وفى جميع مجالات الفنّ بترحيب شديد ، وكانت التعبيرية هى الشعار المفضَّل . وانطلاقا من التلهّف للتواصل مع الناس العاديين بأكثر الطرق مباشرة ، وضع تيار اليسار يده على السينما بوصفها فنا جديدا مثاليا ومثيرا . ويشير سيجفريد كراكاور فى دراسته الشهيرة عن سيكولوچيا السينما الألمانية (*) إلى أن ذلك الإحساس بالحرية كان قصير الأمد ، وأن الثورة الألمانية كانت وهما : انهياراً أكثر منها ثورة بالمعنى الإيجابى .

وفى أعقاب إلغاء الرقابة جاء طوفان من أفلام الجنس ، التى كان رائدُها وأنجحُ مخرجيها شخصاً يدعى ريتشارد أوزوالد (1880 - ؟) ، .. « ضباع الشهوة » ، « أنوثة رجل » (عن الشذوذ الجنسى) ، .. أفلام بعناوين كهذه واضح أنها لم تكن ذات مستوى رفيع من الالتزام الاجتماعىّ . كما كان هناك ردٌّ فعل عنيف ضدّ هذه العروض ، حتى قبل إعادة الرقابة فى 1920 ، كالمظاهرات الشعبية المطالبة بمنعها -

(*) « من كاليجارى إلى هتلر » ، الترجمة الإنجليزية (لندن 1971) .

وإن كان كراكاور يفترض وجود أسباب أعمق لهذا الرفض ، كأن يكون مجرد دعاية للاشتراكيين أو ذريعة للهجوم على المنتجين اليهود .

وفى محاولة للإمساك مرة أخرى بما كان لألمانيا من مكانة ثقافية ، بدأت أوفا بالأفلام التاريخية الضخمة . وقد بدأ هذا الأسلوب ، على ما يبدو ، بفيلم چو ماى « ڤريتاس ڤينسيت » (*1918*) ، غير أن أرنست لوبيتش (*1892 - 1947*) ، الممثل الكوميدى السابق ، أصبح هو ملك هذا الاتجاه بلا منازع . اتجه لوبيتش إلى هذه النوعية ضد رغبته فى البداية على ما يبدو ، عندما طلب منه ديڤيدسون أن يخرج لنجمته المفضلة (البولندية الأصل) بولا نيجرى « كارمن » و « عيون المومياء ما » (*1918*) . هذان الفيلمان التاريخيان استدرجا لوبيتش إلى « مدام دوبارى » (*1919*) الذى أرسى نزعة جديدة نحو الأفلام التاريخية الواقعية « نفسيا » ، رغم أن نجاحه فى هذه اللحظة بعينها من تاريخ ألمانيا إنما يرجع إلى معارضته للأفكار الثورية بقدر ما يرجع إلى قيمته الجمالية والنفسية . ثم اتبع لوبيتش المعادلة ذاتها فى « آنا بولين » (*1920*) و « امرأة الفرعون » (*1921*) . كان لوبيتش متعدد المواهب ، فإلى جانب هذه العروض المتسمة بالأبهة والبهرجة راح يستحدث أسلوبا خاصا لفيلم الأوبريت فى « الدمية » و « الأميرة النمساوية » (*1919*) الذى انتقد فيه عادات الأمريكيين انتقادا قاسيا . كما قدم فيلمين مأخوذين عن « حالة سُكر » (*1919*) و « الآنسة چوليا » (*1921*) ، وفيلما مأخوذا عن عرض راينهارت الفانتازى « ***Sumurun*** » (*1920*) ، وفيلما نقديا غريبا غير ناجح مع بولا نيجرى بعنوان « قطة الجبل » (*1921*) ، ثم « الشعلة » (*1923*) ، وإجمالا ، فإن لوبيتش الذى لا يعرف الكلل قد قدم فيما بين ***1915*** و ***1923*** ، حيث آخر أفلامه فى ألمانيا ، حوالى ستة وثلاثين فيلما .

ولسنوات عديدة ، ازدهرت نوعية الفيلم التاريخى مستفيدة من دروس راينهارت فى التعامل مع المجاميع والمناظر الضخمة . وكان من بين أنجح مخرجيها ديمترى بوكوڤيتسكى (دانتون – *1921* ، عطيل – *1922* ، بيتر العظيم – *1922*) ، وريتشارد أوزوالد الذى انصرف تقريبا عن أفلام الجنس ليقدم « ليدى هاملتون » و « لوكريشيا

بورجيا » (*1922*) . أما ألكسندر كوردا (*1893 - 1956*) ، المجرى الأصل الذى هاجر إلى ألمانيا بعد سحق هورثى لجمهورية المستشارين ، فقد بدأ البحث فى « الحياة الخاصة » للشخصيات التاريخية ، ذلك الاتجاه الذى سيجلب له الشهرة فيما بعد . وكنذير الشؤم المنبىء بمستقبل ألمانيا لاحقا جاء فيلم أرسن ڤون تشربى « فردريكوس ريكس » بنزعته القومية العدوانية والذى ستبنى عليه أجزاء عديدة فى العشرينيات والثلاثينيات مع النازية .

فى *1919* حققت السينما الألمانية أكبر انتصاراتها بفيلم « مقصورة دكتور كاليجارى » . قام بإعداد السيناريو أثنان من الكتاب ، التشيكى هانز يانوڤيتش والنمساوى كارل ماير ، وهو محصلة ذكريات وتجارب مشتركة عن العيادات النفسية والكرنڤالات الموسمية وجرائم القتل المفجعة . تصور قصة الفيلم كيف استخدم الطبيب كاليجارى الغامض شخصا يمشى أثناء النوم ، سيزار ، لينفذ له جرائم قتل انتقامية ضد أهالى بلدة ألمانية صغيرة ، ولقد أصر المنتج ايريك بومر على أن تضمن هذه القصة فى إطار قصة أخرى بحيث يتضح فى النهاية أن كاليجارى فى الحقيقة مدير مصحة عقلية وأن القصة كلها ما هى إلا حلم يقظة لواحد من مرضاه . ومن الواضح أن هذا التعديل قد أضعف المغزى الرمزى للقصة (حيث يمثل السائر نائماالأبرياء الذين يرسلون إلى الحرب لقتل الآخرين باسم الدولة) . والقيمة التشكيلية للصورة فى الفيلم هى سر الحماس النقدى الكبير الذى أوجد له مكانا فى تاريخ السينما .

وكان بومر ، منتج الفيلم ، قد عرضه فى البداية على المخرج النمساوى فريتس لانج ، ولما رفض لانج العرض أسند بومر المهمة إلى روبرت واين (*1881 - 1938*) . اختار واين ثلاثة مصورين تشكيليين : هيرمان وارم و والتر روريج و والتر رينمان ، وكان ثلاثتهم ينتمون إلى جماعة التعبيريين التى تشكلت فى ميونخ فى *1910* تقريبا باعتبارها رد فعل طليعيا ضد الانطباعية والطبيعية ، وكان لها أثر كبير على الأدب والموسيقا والعمارة كما على التصوير . يقول وارم «الأفلام يجب أن تكون رسومات وقد بُعثت فيها الحياة » ، وكانت هذه هى الفكرة التى طبقت فى « كاليجارى » . فقد جاء

أداء الممثلين (كونراد ڤيدت ، ڤيرنر كراوس ، ليل داجوڤر) مكملا للصورة الغريبة المشوهة حادة الزوايا التى صنعها الديكور ، كما استخدموا جميعهم أسلوب التعبير الخارجى عن العالم الداخلى للشخصيات .

إن المبالغة البصرية والشكلية فى « كاليجارى » لم تعرف السينما لها خلفا أو تابعا على الإطلاق : فأهمية الفيلم الفائقة إنما تكمن فى كيفية إيضاح أن التعبيرية بقدر محدود هى الوسيلة الطبيعية للسينما ، كيفية توظيف الصورة بما يعكس ويترجم الحالة النفسية والحركة الداخلية للشخصية .

حين ظهر « كاليجارى » كانت الأفلام الألمانية قد قدمت للعالم نموذجا يحتذى باستخدامها كاميرا حرة المدى وبقدرتها على توظيف تفصيلات بصرية موحية لإضاءة العوالم النفسية للشخصيات ، واستيعابها لدروس راينهارت فى استخدام المجاميع (يشاركها فى هذا النازيون) ، وبروعة ديكوراتها وعبقرية إضاءتها وتصويرها . أما كاليجارى على وجه الخصوص فقد ساهم ، مكملا (من الجانب المعاكس) دروس السينما الاسكندناڤية ، فى تأكيد امتياز فيلم الأستوديو ، وقد ظلت الأفلام الألمانية لفترة طويلة بعد *1920* أفلام ستوديوهات بنسبة مائة بالمائة تقريبا .

لم يستطع واين نفسه أن يكرر نجاح كاليجارى ، وكانت مسئولية مخرجين آخرين أن يطوروا الخيط الفنى الذى قدمه بتطبيقه للتعبيرية فى السينما . مالت التعبيرية ، مع المزاج الألمانى ، على ما يبدو إلى موضوعات الرعب والفانتازيا ، وكان كاليجارى قد أشعل شرارة ما يطلق عليه كراكاور « مهرجان الطغاة » - كلهم فى أفلام رائعة التصميمات والإضاءة والتصوير ، تعبيرية الأداء التمثيلى إلى حد بعيد . ها هو بول لينى ، مصمم المناظر السابق ، يعيد إلى الحياة هارون الرشيد (*) وإيڤان الرهيب وچاك الجزار فى فيلمه « مجلس وزراء تماثيل الشمع » (*1924*) ، وأرتر روبنسون يقدم كابوسا متدفقا بالنذر والجرائم فى « ظلال تحذيرية » (*1922*) ، وبول ويجز

(*) عذرا إذا أقحمنا أنفسنا وقلنا إننا لا نرى مبررا واحدا لمساواة هارون الرشيد بإيڤان الرهيب سوى الجهل والاستخفاف الغربيين المعتادين بالعرب والمسلمين - المترجم .

يصـور فى « Golem » (1920) نموذجـا لوحش طـاغ من صنع الإنسـان ، وهو جـزء ثان لفيلم قدمه المخرج فى 1914 .

كـان أبرز المخرجين الطالعين من المدرسـة التـعبـيرية هم فـردريك فـيلهلم مـورناو وفريتس لانج ، غير أن أكثر الشـخصيات تأثيرا فى تلك الفترة كان هو الكاتب كارل ماير (1894 - 1944) . إلتزم مـاير فى بداية أعماله بالتعبيرية لوقت قصير ، وبقيت عناصر منها فى كافة أعماله فيما بعد (خاصة فى طريقة الكتابة) . وفى 1921 دشن ماير بفيلمه « السلم الخلفى » ، الذى أخرجـه ليوبولد جيسنر وبول لينى ، ظاهرة (فيلم القـصص الحـيـاتيـة Kammerspielfilm) (*) الذى سـيـصـبح هـو مـؤلفـه ومنظره الأسـاسـى ، وقد صـيغت مـوضـوعـات هذه النوعية من الأفلام فى إطارالحياة اليومية والمعاصرة ، والتزمت بالوحدات الثلاث (**) . ويعرِّف كراكاور هذه الأفـلام باعتبارها أفلام « الفطرة » وتتسم غالبا بتناولها للآثار التى لا تقاوم للقدر الاجتماعى . بدلا من تطرف الأسلوب التعبيرى يبرز هنا التمثيل المقتصد الخفيض ، الواقعى ، وإن كانت الأفـلام تبدو على نحـو ما امتدادا للطرق التعبيرية حيث تلعب المناظر والديكورات دورا دراميا جوهريا . بعد « السلم الخلفى » (الذى يعتبره كراكاور « مفرط البسـاطة ») كتب ماير ثلاثية وصلت بفيلم القصص الحياتية إلى قمته : « شقفات » (1921) ، عن مـأسـاة عامل سـكة حـديد يقتل رئيسـه فى العمـل الذى أغـوى ابنتـه ؛ « سـيلڤـستر » (1923) ، حيث يسـاق رجل إلى الانتحار بسبب التنافر بين زوجته وأمه . والفيلمان من إخراج لوبو بيك ؛ ثم « الضـحكة الأخيرة » (1924) الذى يعتبر واحدا من أعظم الأفـلام فى تاريخ السـينما الصـامـتة ، وهو عن قصـة حمـال بـأحد الفنادق يفقد وظيفته وزيه ويفقد معهما احترامه لنفسه وكبرياءه ، وقد أخرجه إف . مورناو . بعد هذا انتقل مـاير إلى مـرحلة جديدة فى تطوره ، حـيث حـاول التخلص من جـمـيع عناصـر التـمـثيل

(*) يرد المصطلح فى الأصل الإنجليزى بالألمانية كما هو ، وترجمته الحرفية : فيلم الحجرة الروائى ، أو فيلم مسرح الجيب .

(**) الوحدات الثلاث : وحدة الحدث ، وحدة الزمان ، وحدة المكان - من ضمن شروط كتابة المأساة وفقا لشراح أرسطو - المترجم .

لصالح عناصر المنظر وحده ، متماهيا بهذا مع مدرسة « الموضوعية الجديدة » . وقد أسفر هذا الاتجاه عن فيلم « ***Berlin, Symphonie Einer Grossstadt*** » (***1927***) الذى أخرجه والتر روتمان ، والذى ابتدأ تيارا من الأفلام التسجيلية المبنية على المونتاج سيظل لثلاثين عاما أو أكثر فيما بعد يثمر « سيمفونيات مدائنه » .

مورناو (***1888 - 1931***) واحد من مبدعى السينما السامقين ، ومن العاشقين للمسرح بجنون منذ طفولته . بدأ الكتابة للسينما بعد عودته من الأسر فى نهاية الحرب . وفى ***1919*** أخرج أول أفلامه (مفقود) ، وفى ***1920*** تناول للمرة الأولى نصا لكارل ماير « ***Der Bucklige und die Tanzerin*** » ونصا ليانوڤيتش معدا عن دكتور چيكل ومستر هايد . واستمر مورناو ، يتراوح بين أعمال خفيفة تجارية محضة وأعمال تجريبية لماير ، حتى قدم فى ***1922*** تحفته الشخصيةالأصلية الأولى « ***Nosferatu*** » . والفيلم إعداد غير مباشر (ودون إذن) عن دراكيولا ، وفيه تتضح رؤية مورناو العنيدة الخاصة للتعبيرية ، حيث يمزج الإضاءة المركبة المدروسة بعناية والمناظر الحادة الخطوط والزوايا مع أماكن التصوير الواقعية . كما كان لمورناو إسهامه الخاص فى مجال فيلم القصص الحياتية مع ماير . فعلى النقيض من بساطة لوبو بيك الشديدة فى إخراج نصوص ماير ، يبدو « الضحكة الأخيرة » لمورناو عملا يتسم بمهارة تقنية هائلة . هذه المهارة التقنية ، والقدرة على الابتكار ، تصل إلى حدود أبعد فى « المنافق» (***1925***) الذى أبرز العلاقة الوثيقة بين كوميديا موليير والحياة المعاصرة ، ثم فى « فاوست » (***1926***) ، تحفته الفنية المدهشة وآخر فيلم ألمانى يقدمه .

ولد فريتس لانج بڤيينا فى ***1890*** . بدأ حياته المهنية مهندسا معماريا ، وعقب تسريحه من الجيش لأسباب صحية أثناء الحرب الأولى بدأ فى كتابة الأفلام لستوديوهات دى نى سى إل آيه ، وتخصص فى القصص البوليسية ، أما أولى محاولاته المهمة فى الإخراج فكانت فى « العناكب » (***1919***) . ثم ساهم لانج بعمل رئيسى فى بداية التعبيرية وهو « القدر » (***1921***) ، الذى انطبع بإحساسه الرفيع بالعمارة ، وهو من تأليف زوجته ثياڤون هاربو ، التى سيتعاون معها كثيرا فيما بعد .

ثم فى « د . مابوسه المقامر » (1922) مزج لانج بين الأساليب التعبيرية وأسلوب أفلام فانتوماس البوليسية وبين الافتتان الألمانى المتزايد بفكرة الإنسان الخارق (السوبر مان) ، التى تجسدت فى صورة المجرم الخارق فى هذا الفيلم . كما ساهم لانج إسهاما متميزا فى مجال أساطير القرن العشرين الألمانية بإعادة تقديم أساطير سيجفريد فى « *Die Nibelungen* » (23 - 1924) ؛ وهو فيلم من جزءين رائع من الناحية التشكيلية روعة لا تقارن ، بمناظر غاباته البديعة ونماذج التنين نافخ النار التى بنيت جميعها داخل الأستوديو برؤية معمارية جميلة .

بعد ذلك تعاون لانج وڤون هاربو فى الفيلم الفانتازى التنبؤى « متروبوليس » (1926) ، الذى صور مدينة ناطحات السحاب فى القرن الحادى العشرين حيث يعيش جنس من السادة وطبقة من العبيد ، يتصالحان فى خاتمة غير مقنعة ، والمزاعم الفلسفية للفيلم أقل تأثيرا على الجملة من إنجازاته الفنية . أما آخر أفلامه الصامتة بعد « مترو بوليس » فقد جاءت دون مستوى ما قبلها ، وكأن لانج أصابته عدوى الشعور العام بالانهيار الذى حط على السينما الألمانية بعد سنوات الانتصار من 1920 إلى 1925 .

ومع هذا فقد شهد عام 1925 إنتاج فيلمين يمثلان ذروتين من ذُرّا السينما الألمانية فى فترة ما بعد الحرب . فيلم ئى . دوبون « التشكيلة » الذى أدخل إلى ميلودراما السيرك المألوفة كل مبادىء فيلم القصص الحياتية والكاميرا الحرة ، واستقبل فى العالم أجمع باعتباره تحفة سينمائية . وفيلم آخر ربما أكثر جودة هو « الشارع الكئيب » ، والذى أعلن ظهور موهبة جديدة مهمة .. المخرج جورج فيلهلم بابست (1885 - 1961) .

جاءت واقعية بابست الاشتراكية مختلفة تماما عن أسلوب فيلم القصص الحياتية التجريدى المتكلف . ففيلمه « الشارع الكئيب » ، ورغم بعض عناصر ميلودرامية فيه ، استطاع أن يظهر واقع التضخم الاقتصادى فى ألمانيا بلغة وثائقية صلبة حيث الفقر والدعارة وطوابير الخبز « ما جدوى المعالجة الرومانسية » ، يتساءل بابست

.. « والواقع المعيش رومانسى بما يكفى وفظيع بما يكفى ؟! » . وهكذا من خلال التزامه بالموضوعية الجديدة نجح بابست نجاحا عبقريا فى تقديم صورة سينمائية لحالة تحليل نفسى فى « أسرار النفس » (1926) ، كما استجاب لما يتمتع به اتجاه أفلام الشارع من جماهيرية وقدم « صندوق باندورا » (1928) ، عن مسرحية « لولو » لويدكيند ، مع الممثلة الأمريكية الذكية الجميلة والتراچيدية الملامح لويز بروكس . أما فيلمه « غرام چين ناى » (1927) المأخوذ عن رواية لإيليا إهرنبرج فيصور قصة حب بين فتاة فرنسية وضابط سوڤيتى على خلفية بانورامية لأوروبا ما بعد الحرب .

ساهمت مدرسة الموضوعية الجديدة ، إلى جانب موضة أفلام المونتاج التسجيلية التى ابتدأها روتمان بفيلم « برلين » فى 1927 ، ومع تأثيرات السينما السوڤيتية الجديدة ، فى اجتذاب مخرجين آخرين إلى أفلام الواقعية الموضوعية . فقد اشترك عدد من المخرجين الذين ستلمع أسماء كثير منهم لاحقا – يوچين شفتان ، بيللى وايلدر ، فريد زينمان ، موريتس سيلر ، إدجار أولمان ، روبرت سيودماك – فى تقديم فيلم « بشر يوم الأحد » (1929) الذى صور بتعاطف حياة الشرائح الدنيا للطبقة الوسطى ومافيها من فراغ ، ذلك الجانب الذى تجاهلته السينما الألمانية بوجه عام . كما استعار كارل يونجهانس نجمة فيلم بدوڤكين « الأم » ، ڤيرا بارانوڤسكايا ، وكذلك أساليب السينما السوڤيتية فى « هكذا تكون الحياة » (1924) حيث يصور تعاسة حياة وموت غسالة برلينية . كذلك قدم بايل يوتزى فى فيلمه « *Mutter Krausens Fahrtins Glück* » (1929) ، المعد ببراعة عن نص لهنريك زيل ، وصفا للمأساة الرثة لأحياء الفقراء بطريقة لم تعرفها السينما إلا مع الواقعية الجديدة الإيطالية بعد سنوات عديدة تلت . كما ظهرت تقنيات أكثر طليعية فى فيلم إرنو فرنر « سطو » (1929) الذى صور حكاية ساخرة عن إحدى سرقات الشوارع .

هذاولم تكن الأفلام الألمانية كلها فى العشرينيات منتمية إلى مدرسة الرعب التعبيرية أو الواقعية الحزينة لاتجاهات فيلم القصص الحياتية أو الموضوعية الجديدة . فقد كان هنالك إلى جانب هذا إنتاج متواصل للأفلام التجارية الكوميدية والبوليسية

والأوبريتية (الصامتة) ، كما كان هنالك مخرجون يبحثون عن خطوط مستقلة خاصة بهم . قدم دكتور لودڤيج بيرجر (*1882 - 1969*) أفلاما هروبية خفيفة ذات طابع باروكى أخاذ مثل « الحذاء المفقود » (*1923*) . كما كانت هناك أفلام الجبال التى قدمها دكتور أرنولد فانك (*1889 - 1974*) وتابعوه ومقلدوه ، وهى الأفلام الأكثر دلالة فيما يتعلق بالمستقبل القريب لألمانيا وقتذاك . حيث استغلت شغف الألمان بالرياضات الشتوية ورفعته إلى مستوى التدين والعبادات الفجة لممارسة الرياضة والتفوق فيها . يقول كراكاور « إن من ليست لديه فكرة عن هذا الموضوع لا يمكنه مقاومة الإحساس بالانزعاج والضيق من اختلاط فؤوس تكسير الجليد اللامعة بمشاعر النفخة الكاذبة » . وفى الاتجاه نفسه كانت هنالك أيضا الأفلام الثقافية كفيلم مؤسسة أوفا « الطريق إلى القوة والجمال » (*1925*) الذى جاء يروج لفكرة تجديد الجنس البشرى ، وكأنه يتطلع كنذير الشؤم إلى أهداف النازية ، ولعل نجاحه العالمى الكبير لا يرجع إذن إلى ما يقدمه من أفكار سياسية أو ألعاب جمباز بقدر ما يرجع إلى ما به من عرى .

كان لأفلام الفترة الألمانية الخصيبة من *1920* إلى *1925* - وخاصة « مدام دوبارى » و « كاليجارى » و « الضحكة الأخيرة » و « التشكيلة » - دوى هائل فى الولايات المتحدة . كان الأمريكيون مهووسين بالفن المستورد ، إلى حد جعل ويل روجرز يقول فى أحد تعليقات فيلمه الكوميدى « الأحمق المتلوى » (*1922*) « إذا كنتم تعتقدون أن هذا الفيلم سىء ، دعونى أضع لحية وأقول لكم إنه ألمانى ، عندئذ ستقولون إنه فن رفيع .. » إن إدراك السينما الأمريكية لتفوق الإنتاج الأوروبى خلال السنوات التى أعقبت الحرب الأولى جعلها تتبنى تجاهه سياسة قوامها الغزو والاستلحاق ، مما حافظ على سيطرة الفيلم الأمريكى وأدى إلى تدمير صناعة السينما فى البلدان الأصغر .

وكانت ألمانيا هى أول البلدان التى جرى نهبها سينمائيا بهذا الشكل . ففى *1923* ، وحالة الخوف العصابى من الأجانب وكره الألمان لا تزال قائمة فى الولايات المتحدة ، قامت مارى بيكفورد باستقدام لوبيتش إلى هولى وود ليخرج لها « دوروثى ڤيرنون من

هادون هول » . غير أن لوبيتش ، على نحو مزاجى متقلب ، رفض الفكرة بعد وصوله إلى أمريكا وقدما معا بدلا منها « روزيتا » (1923) . ولما منى الفيلم بالفشل قام لوبيتش على الفور بإخراج « دائرة الزواج » (1923) عن سيناريو للكاتب الألمانى هانز كرالى . هذا الفيلم أرسى اسم لوبيتش باعتباره أحد المخرجين البارزين ، كما أسس لأسلوب جديد فى الإخراج السينمائى . لقد استطاع المخرج الألمانى الوافد ، على ما يبدو ، بحدس غريب الدقة أن يلتقط نغمة الأخلاقيات الجديدة وأن يقدم للجمهور الأمريكى فكرة « أوروبية » لعوبا جديدة ومصقولة عن الجنس ، توافق المزاج المتحرر لذلك الزمان كأحسن ما تكون الموافقة . ومن خلال سلسلة أفلامه التالية – « ثلاث نساء » (1924) ، « قبّلنى ثانية » (1925) ، « هذه هى باريس إذن » (1926) – استطاع لوبيتش أن يطرح شكلا جديدا رقيقاً للتمثيل الكوميدى والفكاهة المرئية ، مستغلا ومطورا فى هذا طاقات ممثلين وممثلات مثل أدولف مينو ورونالد كولمان ومونتى بلو وفلورانس ڤيدور ، ليظل أسلوبه متبعا بمزيد من الإتقان والنجاح حتى مع الفيلم الناطق .

على الرغم من أن عددا كبيرا من السينمائيين الألمان ، فنيين ومصممى مناظر وممثلين ومؤلفين ، قد استقر فى هولى وود فى ذلك الوقت إلا أن أحدا منهم لم يحقق النجاح الذى حققه لوبيتش ، وكان مكسب السينما الأمريكية لوجودهم معها أقل من خسارة سينما وطنهم لرحيلهم عنها . فمورناو وماير قدما تحفة فنية واحدة ، من خلال عملهما لدى ويليام فوكس ، هى فيلم « الشروق » (1927) ، الذى يعد قمة السينما التعبيرية . ثم بعد انقضاء شهر العسل مع هولى وود بدأ مورناو يواجه صعوبات أكثر وأكثر مع المنتجين واضطر لتنفيذ أولى أفلامه الناطقة ، « الشياطين الأربعة » (1929) و «خبزنا اليومى » (1930) ، وفقا لحلول وسيطة معهم . ثم ترك العمل مع فوكس وبدأ ينتج لنفسه وقدم « تابو » (1931) الذى يحكى قصته مأساوية غريبة وتم تصويره فى أماكن طبيعية حقيقية بالبحار الجنوبية وبممثلين محليين ، غير أن مورناو لقى حتفه فى حادث سيارة قبل العرض الأولى للفيلم ولم يشهد النجاح التجارى المعقول الذى حققه .

كذلك بول لينى (1885 - 1929) ، لم يمهله الموت المبكر سوى لتقديم بعض الكوميديات الجيدة المثيرة ، والتى تقوم فى الأساس على معارضة أفلام الرعب التعبيرية . أما لودفيج بيرجر ودوبون والمنتج إيريك بومر فلم يمكثوا فى هولى وود إلا قليلا . كما كانت الأفلام التاريخية الستة التى أخرجها ديمترى باكوفيتسكى لنجوم مثل ماى مارش وبولا نيجرى أعمالا غير مهمة . إجمالا ، لم تكن ثمة مساهمة ملحوظة فى السينما الأمريكية للقادمين من ألمانيا فيما عدا لوبيتش مخرجا وبعض الممثلين مثل كونراد ڤيدت وبولا نيجرى وجوزيف سكيلد كروات .

فى السويد ، جاءت غارات شركة إم جى إم الأمريكية أكثر تدميرا مقارنة بما جرى للسينما الألمانية من نهب ، فستيللر وسيوستروم كانا هما ، فقط ، السينما السويدية فى ذلك الوقت .

جاءت أعمال سيوستروم فى هولى وود متميزة كما كانت أعماله الأولى فى السويد . بعد وصوله إلى أمريكا فى 1923 حقق أول نجاح ملحوظ بفيلم مأخوذ عن مسرحية أندرييف « ذلك الذى يُصْفَع » (1924) . ووجد سيوستروم (الذى غير اسمه إلى سيستروم) فى الممثلة ليليان جيش خير مترجم لرؤاه ، وقدما معا تحفتين رائعتين ، « وسم الزناة » (1926) و « الريح » (1928) . وفيلم « الريح » ، الذى أدت سياسات الأستوديو إلى منع عرضه بالفعل ، ولم يشاهد بعد عرضه الأول إلا مرات نادرة ، يعد واحدا من أعظم الأفلام الفارقة فى تاريخ السينما الصامتة . فيه أضفى سيوستروم إحساسه الفريد بتواصل الإنسان والطبيعة على قصة امرأة تدمرها ظروف غريبة ؛ فعناصر الطبيعة – خاصة الريح – تبدو طوال الفيلم وكأنها تحدد مصائر البشر وترمز إليها . ثم عاد سيوستروم إلى السويد بعد أن قدم فيلما ناطقا واحداً فى هولى وود ، ربما بسبب الاكتئاب الذى أصابه من جراء عدم اهتمام الأستوديو بفيلمه « الريح » وكذلك الضغوط التى تعرض لها فى إخراج « المرأة المقدسة » (1927) لجريتا جاربو .. حيث قام الإنتاج بإعادة كتابة السيناريو ثمانى مرات حتى صار نفاية .

لا أحد يعرف بشكل قاطع ما إذا كانت إم چى إم قد أحضرت ستيللر إلى هولى وود لتضع يدها على مُكْتَشَفَتِه ومحميته جريتا جاربو أو أن جريتا جاءت مغنما لم يكن بالحسبان فى معية مخرج « جوستا بيرلنج » المحبوب . أيا كانت الحقيقة ، الثابت أن علاقة ستيللر بشركة إم چى إم لم تكن مبهجة أو مثمرة ، وإن كان قد استطاع أن يقدم لشركة باراماونت فيلمين – أحدهما متميز ، وهو « فندق امبريال » (*1926*) مع النجمة بولا نيجرى – قبل أن يعود إلى السويد فى *1928* ليموت بعد فترة قصيرة .

اسم اسكندينافى متميز ثالث ضمن قائمة السينمائيين الأسكندنياڤيين الذين عملوا فى أمريكا المخرج الدانماركى بنيامين كريستينسن . بعد نجاح فيلمه « السحر عبر العصور » تعاقدت معه مؤسسة أوفا الألمانية ، ثم رحل إلى هولى وود وأخرج مجموعة من أفلام الإثارة والكوميديا ، ثم عاد ثانية إلى وطنه حيث هجر السينما لأكثر من عشر سنوات .

ومن الأسماء المجرية التى عملت فى السينما الأمريكية ألكسندر كوردا (*1893-1956*) ومايكل كورتيز (*1888 - 1962*) . وكانا قد هربا من المجر ، فى أعقاب انهيار جمهورية المستشارين فى *1919* ، إلى ألمانيا والنمسا ، ثم استقرا فى هولى وود فى النهاية . قدم كوردا عددا من الأفلام الأمريكية لم يكن فيها ما ينبىء بنجاحه لاحقا فى انجلترا سوى « حياة هيلين تروى الخاصة » (*1927*) . أما كورتيز فقد بدأ حياة فنية ذات إنتاج غزير ومتنوع سيستمر إلى الخمسينيات . هذا وثمة اسم مجرى آخر هو بول فييوس (*1898 - 1963*) الذى استقر فى أمريكا فى البداية بوصفه عالما قبل أن يتحول إلى المسرح والسينما . ويعتبر «المستوحش » (*1928*) هو أفضل أفلامه الأربعة التى قدمها فى هولى وود ، وهو دراسة رائعة عن الوحدة فى المدينة ، مرحة ومثيرة للشفقة والشجن فى آن واحد . وقد تم تنفيذ هذا الفيلم بأسلوب الارتجال الذى يعتبر سابقا لأوانه آنذاك ، ومن خلال والتصوير فى الأماكن الحقيقية بكاميرا محمول باليد بطريقة تبشر بأساليب الستينيات .

هؤلاء الرجال ومئات غيرهم من فنانى السينما المهاجرين الأقل شأنا امتصتهم

جميعا السينما الأمريكية فى ذروة قوتها وازدهارها اللذين اجتازت بهما واحدا من أقل العقود بالمخاطر والأحداث الجسام فى التاريخ الأمريكى - ما بين الهدنة وانهيار وول ستريت . فترة شهدت إدارات حكومية متناقضة إلى درجة مذهلة : مثالية ويلسون الصارمة ثم فى أعقابها الفساد المستهتر لحكومة هاردنج ، كما قُدر على عبادة الأعمال التجارية الكبرى فى عهد الرئيس الفاتر الهمة كالڤين كوليدج أن تواجه بغتة رحيل الآلهة ، فى انهيار السوق فى 1929 .

كانت فترة ثورة اجتماعية وتقنية هائلة ، حيث شاركت السيارة والمذياع والإعلانات التجارية والسينما فى تغيير نمط الحياة الأمريكية . الرجال العائدون من الحرب والنساء حديثات العهد بالتحرر ، الذى عرفنه من خلال الخدمة فى المجهود الحربى والحصول على حق الانتخاب سنة 1920 ، لم يعد هؤلاء ولا أولئك قانعين بالأفكار والمثل الڤيكتورية . وعن طريق المثيرات التى يقدمها الأدب والسينما صارت أمريكا حبلى بتصورات بعينها عن « الأخلاقيات الجديدة » و « المرأة الجديدة » ، وبذلت كل ما تملك كى تعيش الحياة وفقا لهذه التصورات . ومع انتشار الصحف المصغرة (التابلويد) وغيرها من وسائل الاتصال الجماهيرى ، شاعت على نطاق واسع نشاطاتُ عصابات « ما بعد الحظر » .. الجنس والرياضة والدعاية الصاخبة والاهتمامات والغرائب القصيرة الأجل والأبطال الجماهيريين .. فترة مفعمة بالإثارة .

واستغلت أمريكا المزايا التجارية التى يسرتها لها الحرب مستعينة بمصادرها الطبيعية الشاسعة والانسيابية « الفوردية » لصناعتها . كانت الاستثمارات (كما اتضح من انهيار السوق) هائلة . راحت أمريكا أمام إغراء الرخاء الاقتصادى وغوايات فن البيع والإعلان تستهلك كما لم يستهلك مجتمع بشرى من قبل . وانعكس الإحساس بالثقة فى الذات اقتصاديا فى إحساس بالثقة فى الذات ثقافيا .. شعور جديد تماما على أمريكا التى اعتادت سابقا أن تستورد فنونها من الخارج كما أنتج هذا الوضع فى الوقت نفسه رد فعل يتسم بالمعارضة الجذرية والتشكك وخيبة الأمل ، سيصير أقوى ما يمكن فى أواخر العشرينيات حتى يصل إلى ذروته المحتومة مع

« الانهيار » ، رد فعل عبرت عنه أصوات كثيرة أبرزها وأكثرها تأثيرا كُتاب مثل رتش . إل . منكن وتيودور دريسر وشيروود أندرسون وسينكلير لويس .

وقد انعكست كافة التغيرات والاضطرابات التى أصابت الحياة الأمريكية فى الأفلام السينمائية - وإن يكن بصورة مشوهة غالبا . وعلى حين كانت السينما خامس أكبر صناعة قومية فى بداية العشرينيات صارت فى المركز الرابع قبيل ثورة الأفلام الناطقة .

كانت هولى وود قبيل نهاية الحرب قد تبنت شكلا صناعيا محددا : قوة احتكارية فى أيدى كبار الموزعين والأستوديوهات ، يديرها عن بُعد أقطاب (حيتان) كانوا فى الأصل ، جميعا عدا استثناءات قليلة ، محض مهاجرين فقراء دخلوا معترك الحياة أصحاب نيكلوديونات فقيرة فى مطلع القرن - رجال مثل كارل ليمل صاحب يونيڤرسال ، ويليم فوكس ، لويس ماير صاحب إم چى إم ، الإخوة وارنر ، أودلف زكور . وقد تأكدت السيطرة الاحتكارية لهؤلاء « الكبار » مع الهبوط الحاد ، وإن كان قصير الأمد ، فى سوق الأفلام سنة *1919* فى أعقاب طفرة الحرب نتيجة وباء الأنفلونزا الأسبانية المدمر الذى ضرب أمريكا وجعل العديد من الدول الأوروبية تفرض حظرا على استيراد المنتجات الأمريكية . كانت أزمة ألزمت الجميع الجدار ، عدا الأقوياء .

ومثلما جاء الهبوط دراماتيكيا جاء فى أعقابه النهوض ، بفضل ضخات ضخمة من رؤوس الأموال من وول ستريت . وكانت هذه هى أيام مولد أفلام « الذعر الأحمر » التى ستعمر طويلا ، ويبدو أن « الأعمال التجارية الكبرى » لم تر فى السينما إمكانية استثمارية ممتازة فحسب ، بل وسيلة ناجحة لمحاربة البلشفيّة أيضا ، عبر نوعية من الأفلام تمجد الطريقة الأمريكية للحياة دون مناقشة أو اعتراض . وأدت مساهمات وول ستريت المتزايدة إلى تفاقم أعراض الاستثمار الرأسمالى التى أشرنا إليها بالفصل السابق : البحث عن معايير ومواصفات ضمان البيع (أسماء النجوم ، الكتب التى حققت أعلى مبيعات ، الإنتاج الضخم المبهرج ..) ، وكذلك تنمية نظام أفلام المعادلة

الجاهـزة ونظـام خـط التجميـع فى الإنتاج ، وابتداع خرافـة « إعطاء الجمهور ما يريد (الجمهور عايز كده !) » . يقول لويس جاكوبس « صار المشرفون على صناعة الأفلام رجالا جددا . من وول ستريت ، خبراء فى الماليات » . غير أن المذهل فى هذا السياق هو أن قدرا كبيرا من الفن الرفيع أفرزته هذه الحقبة .

فى بداية العشـرينيـات تعـرض رصـيـدالسـينمـا المالى والأخـلاقى على السـواء للانخفاض ، نتيجة لعدد من الفضائح المشينة التى تلقفها أصحاب النزعات الأخلاقية وقطاع من الجمهور ممن طاب لهم أن يروا فى هولى وود بابل القرن العشرين . مخرج قليل الأهمية يدعى ويليام ديزموند يموت مقتولا ، ومع أن القضية لم تحل بالمرة إلا أنها لطخت سمـعة ممثلتين كانت تربطهما علاقات بالقتيل – الكوميديانة الممتازة ميبيل نورماند ومارى مايلز مينتر . الممثل الكوميدى المحبوب أرباكل يتهم بذبح فتاة لاقت حتفها أثناء حفل أقيم بجناحه بأحد الفنادق . من هنا سعت صناعة السينما لحماية نفسها بتكوين « الشركة الأمريكية لمنتجى وموزعى الأفلام » ، وترأسها ويليام هاييز ، المدير الأسبق لمصلحة البريد فى حكومة هاردينج . ولم يقتصر دور إدارة هاييز على وضع معايير أخلاقية للشاشة فرضت على الفيلم الأمريكى إطارا لما يناقشه فى مستوى رياض الأطفال لأربعين عاما تالية فحسب ، حيث كان لها أيضا نشاط فعال فى مجال العلاقات العامة كلما تعرض الهيكل الاحتكارى لصناعة السينما للانتقاد .

كانت صناعة السينما الأمريكية قد انتقلت إلى عصر الذُّرَا بشكل قاطع . وبلغ بناء دور العرض ذاتها أقصى فخامة ورحابة ممكنتين كما فى دار «روكسى » ، التى شيدت فى *1927* « بشكل قوطى وتفاصيل بأسلوب عصر النهضة وطراز معمارى إسلامى » . كانت السينما فى ذلك الوقت هى وسيلة التسلية المفضلة فى أمريكا كلها بلا جدال .

واصل الفيلم السينمائى توسيع نطاق موضوعاته ومضامينه مع الانتقال إلى نموذج الفيلم الروائى الطويل بصورة مطلقة ونمو معدل الاستهلاك السينمائى ، بينما

ظل الإنتاج رغم هذا متمسكا بأنماط بعينها للعمل ، نادرا ما يخرج عنها . فى المقام الأول جاءت الأفلام التى تعلن بحماس وزهو عن المعايير الأخلاقية والاجتماعية الجديدة لفترة ما بعد الحرب : « عصر الجاز » . ووجدت الكوميديات الاجتماعية ودراما الأسرة مثيراتها فى ذلك الافتتان الجديد ما بعد الفرويدى بالجنس ، وفى موضوعات تحرير المرأة الأمريكية ، والفتاة العاملة ، والتخلى عن المبادىء القديمة فى الأخلاق والسلوك ، وارتخاء الروابط الزوجية . وقد بدأت هذه الموجة فى 1918 بفيلم سسيل دى ميل (1881 - 1959) « زوجات جديدة للبدل بالقديمة » ، ثم واصل دى ميل وتابعوه ومقلدوه هذا الاتجاه بمئات من الأفلام ذات العناوين المدغدغة والمضامين الأكثر من عصرية ، والتى عرّفت أمريكا كلها على عالم الملاهى الليلية والمراقص الريفية والحانات السوقية وعلى ما يقترن بها من مظاهر الاستهتار الأخلاقى . كما أدخل إيريك ڤون ستروهايم بفيلميه « أزواج عميان » (1919) و « زوجات حمقاوات » (1921) نغمة أكثر وحشية ، وكان أرنست لوبيتش ، كما رأينا ، قد أضفى الرقة والتكلف والشرور الأوروبية على الشكل .

غير أن قيم « عصر الجاز » و « الأخلاقيات الجديدة » لم تكن راسخة بعمق أو مقبولة على نطاق واسع كما كانت أمريكا – وأفلامها على وجه الخصوص – تود أن تؤمن . ولذا كانت أفلام عصر الجاز ، بلا استثناء تقريبا ، تنتهى بحلول تتفق بصرامة مع الأذواق والمعايير القديمة ، حيث تبدو سلوكات الفتيات الطائشات والمستهترات مجرد انحرافات مؤقتة أو جرأة زائدة عن الحد ، لينتهى الفيلم بالزوجة المخطئة تعود إلى زوجها الصبور ، والابنة الطائشة تتزوج ابن الجيران الذى يحبها طول الوقت .

كان هنالك لا يزال – وسيبقى طويلا – مكان للعاطفية الصرفة القديمة . وكان من بين الأعمال العظيمة الناجحة فى فترة ما بعد الحرب مباشرة فيلما جريفيث « الاتجاه شرقا » (1920) و « زهرات متكسرة » (1919) ، وكلاهما ميلودراما على الطريقة الڤيكتورية رغم المعالجة الأصيلة والرفيعة الأسلوب التى تناولهما بها جريفيث . كذلك بقيت طوال هذه الفترة شعبية نجوم مثل مارى كوريللى وهول كين

كما هى ، كما كان المبرر الجوهرى لنجاح إلينورجلين هو قدرتها على المزاوجة بين الرومانسية القديمة والأخلاقيات الجديدة فى مسرحياتها وسيناريوهاتها فى العشرينيات .

وكان ثمة أطوار أكثر خشونة فى الإنتاج الأمريكى . فقد تمتعت أفلام العصابات ، التى ستصل إلى أوجها فى السينما الناطقة ، بشعبية واسعة فى العشرينيات . ولعل من أبرزها سلسلة ڤون شتيرنبرج فى 1927 و 1928 (عالم الجريمة ، شبكة الصيد ، مرافىء نيويورك) ، وفيلم لويس مايلستون « الخدعة » (1929) . ولسنوات عدة استمرت حالة النفور من أفلام الحرب . وإن لم يؤثر هذا النفور بحال على جماهيرية الطفرة الكوميدية العظيمة التى قدمها شابلن عن أهوال الحرب « حرب الأكتاف » أو فيلم جريفيث المؤثر « قلوب العالم » وكلاهما من إنتاج 1919 . غير أنه مع النجاح الاستثنائى لفيلم كنج ڤيدور « الاستعراضى العسكرى الكبير » (1925) ومع تغير المواقف الذى أوجدته معاهدة لوكارنو ، جرى إحياء واسع المدى للاهتمام بأفلام الحرب ، وخاصة معارك الطائرات .

أما الغرب الأمريكى (أى عالم رعاة البقر) فكان مصدرا أكثر ثباتا لموضوعات أفلام الحركة . وأبدا لم تنجح المعارضات الهزلية للغرب ، كأفلام فيربنكس التى أشرنا إليها سابقا ، فى النيل من هذه الأسطورة . بل لقد أصبحت ذكرى الغرب القديم أكثر أهمية حيث صار يمثل حلم المدينة الأمريكية بالبراءة المفقودة والحرية الرعوية التى يُضحى بها الآن من أجل الوظيفة والسيارة . فترة كلاسيكية كانت فترة العشرينيات ، وفيها تم إرساء القوالب الخالدة . وكانت أفضل أفلام رعاة البقر فى تلك الفترة هى « أعشاب الخرائب » (1925) إخراج كنج باجوت وتمثيل دبليو . هارت ، وفيلما جيمس كروز « العربة المغطاة » (1923) و « الفرس إكسبريس » (1925) ، وقبل كل هذا أفلام جون فورد التى لا تزال قادرة على إدهاشنا بجلالها الملحمى .. « الحصان الحديدى » (1924) ، « ثلاثة رجال أشرار » (1926) .

ووجدت رومانسية عصر الجاز المادى المتشكك ، وقد احبطت ، منافذ أخرى فى

الأفلام التاريخية . وبفيلمه « علامة الصفر » (1921) استهل دوجلاس فيربنكس سلسلة كاسحة النجاح من الأفلام التاريخية التى تنافس الإنتاج الألمانى المبكر بجمال وثراء تكويناتها وبراعة حركتها ، والتى اجتذبت عددا لا حصر له من المقلدين . كما أرسى رودولف ڤالنتينو موضة قصص الحب الأجنبية بفيلم « الشيخ » (1921) . كان ثمة تنقيب فى جميع العصور والبلدان لتقديم موضوعات للجيل الجديد من النجوم الرومانسيين أمثال رومان نوڤارو وأنطونيو مورينو ومارى أستور وڤيلما بانكى .

وبحساسيته الدائمة لتغير أذواق الجمهور قام دى ميل بإحياء الفيلم التاريخى التوراتى وقدم « الوصايا العشر » (1923) و « ملك الملوك » (1927) . كما وُجد أيضا ما يفوق أفلام دى ميل .. « بن هَر » أضخم الأفلام الكلاسيكية والتاريخية الكبرى . والفيلم مأخوذ عن مسرحية ناجحة من نهاية القرن التاسع عشر وقد أخرجه فريد نيبلو وتم عرضه فى 1926 . استغرق إعداد « بن هَر » سنتين ، من إخفاق إلى إخفاق ، وتعديلات وتغييرات فى مواقع التصوير والممثلين والمخرجين والسيناريو والديكورات ، حتى تجاوزت تكلفته الستة ملايين دولار فى النهاية . وعلي الرغم من هذه التكلفة الرهيبة استطاع العرض أن يدر أرباحا واضحة وسريعة ، مما كان من شأنه تغيير موقف هولى وود تجاه مسألة ميزانيات الأفلام .

كما ظهرت موضة الأفلام التسجيلية الأنثروبولوچية والأنثروبولوجية الكاذبة ، التى ربما كانت إشارة إلى اتجاه هروبى آخر من عصر السيارة . وقد شجع النجاح النسبى لفيلم روبرت فلاهرتى « نانوك الشمال » ، الذى أنتج بدعم من إحدى شركات الفراء ، ويليم فوكس على تكليف فلاهرتى باخراج « مونا » (1926) فى البحار الجنوبية . ثم عاد فلاهرتى إلى هناك فيما بعد فى شركة لم تدم طويلا مع مورناو ، حيث بدأ معه « تابو » (1927) وتركه ليكمله وحده . كذلك قدم كوبر وشودسَك « العشب » (1925) و « تشانج » (1927) . وعلى مستوى أقل علمية كانت هناك معالجات « طرزان » التى حظيت بشعبية واسعة منذ بداية القرن وحتى وقتنا الراهن .

ازدهرت الكوميديا ، ومع الأفلام متوسطة الطول ذات البكرتين تعاظم إنتاج الأفلام الكوميدية الروائية . إنها الفترة التى قدم فيها شابلن أعظم أعماله ، « الصبى »

(1921) و « الاندفاع نحو الذهب » (1925) . عصر لنجوم الكوميديا الكبار : هارولد لويد (1893 - 1971) بأفلامه الضخمة وتميزه فى كوميديا الإثارة ، باستر كيتون (1895 - 1966) صاحب الملامح الجامدة والجسم الأكروباتى ، هارى لانجدون الطفل الكبير ، رايموند جريفيث ، جلوريا سوانسن ، ماريون ديفيز . وقد تناول الفنانون الكوميديون فى تلك السنوات ، وبوجه عام ، موضوعات الحياة المعاصرة وحماقاتها ، ومن خلال مراياهم يمكننا أن نرى الآن كيف كانت الحياة فى أمريكا فى العشرينيات .

كان بحث الصناعة عن مواصفات تضمن مبيعية عالية للأفلام يعنى اعتماد قدر كبير من الإنتاج على سيناريوهات معدة عن المسرحيات والروايات الناجحة وقتها . وبالطبع كان تسعون بالمائة من هذه المادة أقل ملائمة للفيلم الصامت مما يمكن أن تقدمه للفيلم الناطق (حيث أن تقليد الاعتماد على المسرحيات والروايات ظل قائما إلى اليوم) . وإن كان هذا لم يمنع تحقق معالجات ناجحة للأدب بين الحين والآخر – « الجشَع » و « الاتجاه شرقا » على سبيل المثال ، كما لا يعنى أن هولى وود لم تتعامل إلا مع الأدب قليل القيمة ، فقد أخذت من سنكلير لويس وسكوت فيتسجيرالد كما أخذت من إم . ديل ، غير أن الأمر جاء ، وعلى الجملة ، كما كتبت إلينور جلين :

> المؤلفون جميعهم ، الأحياء والموتى والمشهورون والمغمورون ، ضمهم كلهم مصير واحد . حيث يعاد كتابة قصصهم وتغييرها كلية ، سواء على يد كتبة الاختزال وفتيات التتابع بقسم السيناريو ، أو بمعرفة مساعد المخرج وعشيقته ، أو بطلة الفيلم ، أو أى شخص يتصادف أن يمر فى الأستوديو . وحتى حين يحدث ، وبعد كفاح مرير ، تصوير مشهد به بعض الشبه من القصة الأصلية كان من المؤكد دائما أن يُحذف فى غرفة المونتاج أو يختزل حتى يمحى منه أى أثر لمغزى القصة الأصلية .

شىء استثنائى بالطبع فى هذا الوضع أن يصل الكتاب اليساريون مثل سنكلير

لويس إلى الشاشة . فهولى وود (وكما أصاب أصحاب المصارف الملاحظة) كانت تلتزم خطا رجعيا بإخلاص . عكست الأفلام حالة الرضا عن الذات التى اتسم بها عصرا هاردنج وكوليدج وعاشها جمهور الطبقة الوسطى الجديد والطبقة العاملة حديثة الازدهار وقطاع الأعمال والتجارة المحافظ . جاءت الأفلام على الجملة معنية بطبقة خيالية تماما ، مترفة ، ذات بيوت جميلة وملابس جميلة وسيارات جميلة وعادات وسلوكات جميلة .. الحلم الكبير المأمول (حسب عبارة هاردنج) بحالة « النموذج المثالى » الأمريكى .

ومن حين إلى آخر جاء التعبير عن الأفكار الرجعية فى صورة أكثر شراسة وقتالا . حيث أثار « الذعر الأحمر » فى أعقاب الحرب طوفانا من الأفلام ، مثل « البلشفية عند الاختبار » (*1919*) الذى كتبه توماس ديكسون صاحب كتاب « ابن القبيلة » الذى أُخذ عنه فيلم « مولد أمة » . كما كانت هنالك أفلام أخرى ، وثيقة الصلة بهذا السياق ، تصور العمال الساخطين وهم يعودون إلى رشدهم ويتخلون عن الإضرابات ضدّ الأبوية الرأسمالية .

كانت الحرب قد جعلت من الجرائد السينمائية عنصرا مهما وجماهيريا من برنامج دار العرض ، وعشية العشرينيات كان لكل امبراطورية من إمبراطوريات السينما الكبرى جهازها الفنى الخاص المسئول عن الأخبار . وكان لهذه الجرائد قيمتها الخاصة فى توطيد العلاقات السياسية صناع السينما ، وقد أظهر الرئيس هوفر امتنانا عميقا ودائما لشركة إم چى إم للدعم الذى قدمته جرائدها المصورة لحملته الانتخابية .

ملمح آخر ثانوى ولكن له أهميته من ملامح برامج دور العرض كان أفلام الكارتون ، والتى كانت عنصرا ثابتا فى تدعيم البرامج حتى من قبل الحرب . «مَط وچيف » ، المأخوذان عن شخصيتى كارتون صحفيتين ، ظهرا على الشاشة فى *1917* واستمرا طوال عصر السينما الصامتة . « القط فيليكس » الذى أبدعه أوتو ميسمر كان من نجوم العشرينيات شأنه شأن رودولف ڤالينتينو . كذلك ابتكر ماكس

فليشر « كوكو المهرج » الذى تخصص فى الظهور بجانب الممثلين البشر . أما والت ديزنى (1907 - 1966) فقد بدأ العمل فى مجال الكارتون عام 1924 ، وقدم سلسلة « أليس فى بلاد الكارتون » وسلسلة « أوزوالد الأرنب المحظوظ » ، وقبيل ظهور الفيلم الناطق « الفأر مورتيمر » .. الذى سيصبح « الفأر ميكى » .

من بعد ما قدمه جريفيث وما قدمته السينما الألمانية فى سنواتها الذهبية صارت حرفة صناعة الأفلام أعقد مما كانت عليه أيام ما قبل الحرب ، حين كان يكفى أن يمتلك المخرج موهبة مصور فوتوغرافى هاو ومنتج مسرحى هاو . أما الآن فالمخرج ، كما كتب أينس ، « ينبغى أن يعرف الحياة وأن يعرف أيضا كيف يعكسها ، ليس بشكل قصصى ولكن من خلال انتقاء لحظات درامية تضع كل منها لبنة باتجاه أزمة أو ذروة محددة تفجر استجابة انفعالية فى كل مشاهد » . فى هذا الظرف المختلف ، أصبح الكاتب شخصية أساسية فى الأستوديوهات . كما أدى ارتفاع تكاليف الإنتاج وحرص المنتجين على التحكم فى كافة جوانب صناعة الفيلم إلى جعل عنصر التخطيط المسبق ، متمثلا فى السيناريو المفصل للتصوير ، عنصرا ضروريا . ومن باب الوجاهة راح المنتجون بين الفينة والفينة يستكتبون لأفلامهم أدباء بارزين مثل ميترلينك ، بلاسكو ايبانياز ، سومرست موم وغيرهم . غير أن الكتاب الأكثر نجاحا كانوا ، عامة ، هم أولئك الذين نشأوا فى هولى وود – أنيتا لوس ، چوون ماثيس التى قدمت أفضل موضوعات ڤالنتينو ، فرانسيس ماريون صاحب « وسم الزناة » و « الريح » ، چولز فارثمان وغيرهم . هذا وقد ضاعت مع دخول الفيلم الناطق حرفة مهمة من حرف الكتابة السينمائية وهى كتابة التعليقات السردية للفيلم الصامت ، والتى كانت تصل فى أفضل حالاتها إلى شاعرية الإيجاز (*) . ومن بين الكتاب الوافدين إلى هولى وود استطاعت الروائية الإنجليزية إلينور جلين أن تحقق نجاحا استثنائيا . حيث كان لإصرارها على دقة تنفيذ المشاهد التى تكتبها أثره على تصميم الفيلم ، ذلك العنصر

(*) جدير بالملاحظة أيضا أن طريقة تنسيق الأحرف والعبارات فى هذه التعليقات استطاعت أن تنقل الإحساس بالتوكيد والتشديد الذى ينقله الممثل عن طريق الكلام فى الفيلم الناطق .

الذى بدأ يكتسب أهمية أكبر تلك الفترة . لقد ظهرت وظيفة المخرج الفنى عقب الحرب مباشرة . كما أن الأقسام الفنية الجيدة فى بعض الأستوديوهات ، وتحت إشراف رجال مثل سيدريك چيبونز فى إم جى إم وڤان نيست بولجليز والألمانى هانز درايير فى باراماونت ، أرست معايير راقية لتصميم المناظر السينمائية . كذلك كان هناك ، وفى ارتباط وثيق مع الأقسام الفنية ، فنانو الماكياچ ، الذين كان أكثرهم حنكة وتأثيرا ماكس فاكتور .

أما بالنسبة للتصوير السينمائى فى هولى وود تلك الفترة فإن المصورين ، من خلال المزج بين التقاليد المهنية للتصوير الفوتوغرافى الساكن الموروثة من العصر الڤيكتورى والدروس الجديدة للسينما الألمانية والسويدية ، استطاعوا التوصل إلى مستويات لم تقدم السينما أفضل منها منذ ذلك الوقت إلا فيما ندر ، رغم تحديث المعدات وتراكم الخبرات . ولذا ظل كثيرون من مصورى السينما مطلوبين فى هولى وود حتى أواخر الستينيات .. مثل لى جارمس ، ليون شامروى ، ووبليام دانيالز المصور المفضل لجريتا جاربو . وإضافة إلى المصور ، ازدادت أيضا ، ومع اضطراد اتقان أساليب المونتاج أهمية عمل المونتير ، الذى يعتمد ضبط إيقاع الفيلم وقدرته على التأثير على عمله إلى حد بعيد .

أن نتعرض بأى قدر من التفصيل للمخرجين أصحاب الدور الإبداعى الأكثر أهمية فى تطور أفلام هذه الفترة من تاريخ السينما الأمريكية الصامتة ، هذا أمر مستحيل . فمن بين مئات المخرجين الذين توافدوا على هولى وود خلال العقد السابق للأفلام الناطقة استطاع البعض تحقيق مستويات فنية كان من شأنها أن تجعل منهم أسماء بارزة لو أنهم كانوا فى حقبة سينمائية أقل ثراء من تلك التى شاءت أقدارهم أن يوجدوا فيها . ولسوف نضطر هنا للاكتفاء بالإشارة إلى أعمال بعض ممن كانوا مؤثرين بصورة خاصة .

قلة من المخرجين الذين صنعوا أسماءهم قبل الحرب الأولى هى التى استطاعت أن تبقى بعدها ، حيث بدت سنة *1919* وكأنها بداية لجيل جديد تماما وموهوب ،

معظمه دخل إلى مجال العمل السينمائى خلال الفترة من 1910 إلى 1914 . وكان أعظم الباقين من الجيل السابق هو جريفيث بالطبع ، والذى بلغت مكانته ذروتها مع نهاية الحرب ، ثم راح وضعه ينهار على مدار العقد التالى بانتظام وبلا رجعة . لفترة قصيرة فى البداية ظلت طاقته الإبداعية ومقدرته السردية العظيمة باقية – فى « أزهار متكسرة » (1919) ، « شرقا » (1920) ، وفى فيلمه التاريخى الذى تفوق فيه على الألمان « أيتام العاصفة » (1921) ، وكذلك فى فيلمه غير العادى الذى بشر بالواقعية الجديدة « أليست الحياة بديعة » والذى تم تصويره فى ألمانيا وحاول اختبار آثار الحرب على حياة البسطاء والفقراء من الناس . غير أن جريفيث كان عبدا بلا أمل للديون التى جرها عليه فيلم « التعصب » ، كما لم ينجح له فيلم واحد على مستوى شباك التذاكر منذ أن حلت كارول ديمبستر محل ليليان جيش ممثلته المفضلة . ومع أن جريفيث قد واصل العمل حتى قدم فيلمين ناطقين ، « إبراهام لينكولن » (1930) و « الكفاح » (1931) ، إلا أنه أمضى السبعة عشر عاما الأخيرة من حياته بلا نشاط ، مجرد أثر مهجور وملغز من آثار طفولة هولى وود .

مخرجان آخران ، أقدم من جريفيث ، استطاعا البقاء والاستمرار بنجاح خلال العشرينيات ، چيه . ستيوارت بلاكتون (1875 - 1941) الذى بدأ بتقديم أفلام كارتون لشركة ڤيتاسكوب فى 1896 ، وسيدنى أولكوت (1873 - 1949) الذى عمل بالتمثيل لدى ميوتوسكوب من 1904 ، والذى أخرج لڤالنتينو وهو فى قمة شهرته « السيد بوكير » (1924) . كذلك أظهر مخرجان آخران ممن رسخت أسماؤهم قبل الحرب قدرة أكبر على الاستمرار ، آلان داون (1885 – ؟) وهربرت برينون (1870 - 1958) ؛ حيث استمر الأول فى الإخراج حتى الستينيات والثانى حتى الأربعينيات . ولعل داون هو أغزر المخرجين إنتاجا فى تاريخ السينما . برز اسمه وارتفع مع دوجلاس فيربنكس وقدم بعضا من أفضل أفلامه التاريخية ، مثل « روبين هود » (1922) و « القناع الحديدى » (1929) ، وإن كان أكثر أعماله خلودا وجمالا سلسلة الأفلام الكوميدية التى قدمها مع جلوريا سوانسن . أما هربرت برينون ، الأيرلندى المولد ، فقد صُنف منذ بداية عمله فى هولى وود باعتباره

مـخـرج أفـلام كـبـيـرة ، مـثل « حـديقـة الله » (1925) و « إيماءة جـمـيلة » (1926) اللذين روجا لأسطورة هولى وود عن الإنتاج الضخم . كذلك استطاع برينون بسهولة مماثلة أن يتناول نصوصا لفيتسچيرالد (جاتسبى العظيم – 1926) وسيرچيمس بارى (بيتر بان – 1925 ، قبلة لسندريللا – 1926) ، وأن يقدم أفلاما لبطلة السباحة أنيت كيللرمان .

ربما كان سسيل دى ميل هو أكثر مخرجى العشرينيات الأمريكية أثرا . مخرجون كثيرون كانوا أفضل منه فنيا ، ولكنه كان الأكثر دقة فى استشعار ذوق الجمهور والأكثر تأثيرا فى صياغة هذا الذوق . بدأ دى ميل حياته فى المسرح ، متبعا بشكل خاص ، وله مغزاه ، لأسلوب ديڤيد بلاسكو فى مسرحيات القرن التاسع عشر المعتمدة على إبهار المناظر . وفى 1912 أسس شركة مع چيس لاسكى وسام جولدفيش (جولدوين فيما بعد) وذهب إلى هولى وود لتصوير أول إنتاج لهم ، والذى سيحقق نجاحا مثيرا للانتباه ، « سكوامان (الأبيض زوج الهندية الحمراء) » (1913) . ورغم أنه تمسك فى بداياته بنصوص المسرح وممثليه وطرائقه إلا أنه أظهر حساسية عالية للتجريب فى الإضاءة وحركة الممثل . وبعد أن صور ببراعة فى أفلامه مظاهر التغير الأخلاقى خلال فترة الحرب استطاع ، بدقة وبراعة أيضا ، أن يتنبأ بمزاج ما بعد الحرب فى سلسلة أفلامه الكوميدية ذات المحتوى الجنسى الاجتماعى ، حيث صورت هذه السلسلة حياة الرفاهية والفراغ والتحرر الأخلاقى ، وعلى نحو عملى أكثر قدمت للناس نماذج « كيف يكون التصرف » ، وعلمت الجمهور أنماط السلوك العصرى وفن « الإتيكيت » . لقد شارك دى ميل فى تشكيل حياة العشرينيات بقدر ما صورها ، من حوض الحموم إلى مائدة العشاء .

وفى 1923 اتجه نشاط دى ميل وجهة أخرى ، كما رأينا من قبل ، حيث قدم أول أفلامه التوراتية المبهرة التى سيظل اسمه مقترنا بها اقترانا لا ينفصم . ومع أنه كان قادرا على التنوع بصورة ملحوظة ، من أفلام رعاة البقر إلى الموسيقيات إلى المشاكل الاجتماعية ، إلا أن الفيلم الملحمى كان هو قدره ، بل إن آخر أعماله كان إعادة تقديم

فيلمه السابق « الوصايا العشر » وبصورة حققت أرباحا مذهلة (الأول أنتج فى 1924 والثانى فى 1956) . ويلخص بول روثا ، فى 1930 ، عمل دى ميل قائلا .. « فنان زائف ، ، نزاع للمبهر والضخم ، داهية فى حدسه للذوق الفاسد لأدنى نمط من الجمهور وقائد له ، مغرم بالجرأة والسوقية والادعاء » (*) .

قبيل بداية العشرينيات كان شابلن (1889 - 1977) يعتبر أعظم الشخصيات السينمائية . وفى 1919 أسس شابلن مع جريفيث ومارى بيكفورد ودوجلاس فيربنكس شركة « الفنانون المتحدون » لتوزيع أفلام الفنانين ممن كانت أجورهم أعلى من أن يحتملها أى ستوديو . وقد سمح هذا لشابلن بتنفيذ أفلامه بأناة وعناية فائقة – ثلاث أو أربع سنوات للفيلم – بما جعل أفلامه بعد الحرب تصقل وتعمق شخصية المهرج المتشرد التى يقدمها . وفى 1923 قدم شابلن تجربة فريدة فى فيلم « امرأة من باريس » حيث قام بإخراجه ولم يمثل فيه سوى دور ثانوى للغاية وقام بأدوار البطولة أودولف مينجو وإدنا برڤيانس . والفيلم مزيج غريب من عاطفية العصر الڤيكتورى ومدينية لوبيتش ، ولكنه متميز بأسلوبه ورقته . فموهبة شابلن ، فى الإيحاء والتلميح ، التى طورها واستغلها فى كوميدياته الخاصة قد تم توظيفها ببراعة فى هذه الدراما : على سبيل المثال ، مشهد المدلكة وهى تدلك جسد امرأة مشبوهة جميلة ، حيث الجسد أسفل الكادر غير ظاهر ووجه المدلكة يكشف لحظة بلحظة عن جغرافيته وتفاصيله وعن متابعتها لما تقوله المرأة . كما كان لتقنيات الصورة المرئية فى هذا الفيلم آثار فنية لم تحققها كوميديات شابلن نفسه . ولعله جدير بالملاحظة أن جميع مساعديه – مونتا بل ، هنرى دابادى داراست ، مال سنكلير ، چين دى ليمور – قد أصبحوا فيما بعد مخرجين كوميديين بفضل قدراتهم الشخصية ولكنهم ظلوا يعترفون بِدَيْنِهم لفيلم « امرأة من باريس » .

لقد حجب اسمُ شابلن فى ذلك الوقت شهرةَ باستر كيتون (1895 - 1966) مخرجا وممثلا كوميديا . رغم أن كيتون ، حين ننظر إلى تلك الفترة الآن ، يبدو

(*) بول روثا ، الفيلم حتى الآن (لندن ، 1930 وتنقيح 1967) .

مساويا لشابلن مهرجا ومتفوقا عليه مخرجا ، فشابلن أخذ طرائقه فى الإخراج من سينيت فى *1914* ولم يجد نفسه مطلقا مضطرا لتغييرها ، فالتعامل مع الشاشة وكأنها مقدمة خشبة مسرح كان كافيا تماما لعرض فنه . كان كيتون يتميز بوجه ساكن حزين مركب على جسد يتحرك بحيوية شديدة إلى درجة الهياج . كان قد تدرب بمسارح المنوعات وأتى إلى السينما مسلحا بتقنية كوميدية وافرة النضج وثراء فى الابتكار ساعده فيه جسده الرياضى المذهل فى خفة حركته .. « كان يصنع بجسده المعجزات باليسر الذى يتنفس به » . وإضافة إلى مواهبه الأخرى ، كان كيتون صاحب ذوق رفيع واحساس بنائى منضبط ، سواء فى تخطيط حبكة أفلامه أو مجرد الإيماءة الهزلية العابرة ، كذلك جعلته براعته الحرفية بسرعة أستاذا فى مهنة صناعة الأفلام من ألفها إلى يائها ، من خدع ميلييه البصرية إلي رهافة مونتاج ما بعد جريفيث . إن أفلامه التى قام ببطولتها وإخراجها بنفسه تقريبا – « كرم ضيافتنا » (*1923*) ، « شرلوك الصغير » (*1924*) ، « الملاح » (*1924*) ، « سبع مصادفات » (*1925*) ، « الجنرال » (*1926*) – لتبدو لنا اليوم غير موقوفة على زمن بعينه ، ويبدو صمتها أقرب إلى الاختيار الفنى منه إلى قيد الضرورة .

سيظل إيريك ڤون ستروهايم (*1885 - 1957*) واحدا من أكثر شخصيات هولى وود مأساوية : عبقرى مبدع لم يستطع مطلقا أن يساوم مع المؤسسة الصناعية . من ڤيينا جاء ستروهايم إلى أمريكا مع مطلع القرن واستقر فى نهاية الأمر على العمل فى السينما . عمل فى « مولد أمة » ممثلاً ومساعدا للمخرج ، وبعد عدة عثرات نجح فى إقناع كارل ليمل فى شركة يونيڤرسال بمشروع فيلمه الذى أنتج فى *1919* بعنوان « أزواج عميان » (عنوان أشبه بعناوين القصص الذى ظل ستروهايم دائما يمقته) . وكان الفيلم بداية لثلاثية عن الزنا (الفيلمان الآخران : مفتاح الشيطان – *1920* ، زوجات حمقاوات – *1921*) وبمثابة كشف مذهل للجمهور الأمريكى بما فيه من ملاحظات نفسية دقيقة وواقعية قاسية وأخلاقيات أوروبية . وفى ظل الصعوبات المتزايدة التى واجهها فى التعامل مع مديرى الأستوديوهات ، الذين ضاقوا بطريقته

العنيدة والتى لا تعرف المساومة فى العمل ، شرع ستروهايم فى تنفيذ ثلاثية أخرى ، تدور أحداثها فى فترة انهيار إمبراطورية هابسبورج . وبين أول أفلام هذه الثلاثية (*) ، « الدوامة » فى 1923 ، وفيلميها الآخرين ، « الأرملة الطروب » فى 1925و « مارش الزفاف » فى 1927 ، انخرط ستروهايم فى تنفيذ إعداد سينمائى حرفى سطرا بسطر عن رواية «مك تيج » . وهى رواية لفرانك نوريس ، شديدة الواقعية عن حياة الطبقة العاملة فى سان فرانسيسكو قبل الحرب . ورغم ما قامت به إم چى إم من حذف وابتسار لا يرحم للفيلم حتى وصلت نسخة ستروهايم الأصلية ذات الأربع والعشرين بكرة إلى ثلثها فقط تقريبا إلا أن فيلم « الجَشَع » (1924) ، وحتى فى صورته النهائية هذه ، يظل تحفة من تحف السينما الصامتة ، بوضوحه النفسانى المضطرد والقاسى ، بواقعيته الخالية من الأخطاء ، بأداء ممثليه وطريقة توظيفه لأماكن التصوير .

قلة قليلة فحسب من أفلام ستروهايم هى التى ظهرت برؤيته الإخراجية كاملة ، فمن بعد « زوجات حمقاوات » عرضت أفلامه جميعها تقريبا مبتورة بمعرفة منتجيها . أما آخر أفلامه الصامتة ، « الملكة كيللى » (1928) ، فقد توقف العمل فيه مع نفاد الميزانية وظهور الأفلام الناطقة مما أثر على مصيره التجارى ، وإن يكن قد استكمل فيما بعد بمعرفة النجمة جلوريا سوانسن . أما فيلم ستروهايم الناطق الوحيد « سيراً فى برودواى » (1933) فمنع عرضه وأعيد تفنيذه من جديد تقريبا نتيجة لخلافات داخلية بالاستوديو (*) . ولكن ستروهايم الفنان الذى أضفى على الفيلم الصمت عمقا ونضجا لن تبلغهما السينما ثانية إلا بشق الأنفس ، ورؤية مروعة ومتفردة لعالم قديم يتلاشى وظله بعد متشبث بالأرض . ستروهايم هذا المبدع العظيم صار فى عصر

(*) يبدو أن اتباع شكل الثلاثية قد جاء عرضا مع ستروهايم ، فأفلام ڤيينا على سبيل المثال أنتجها منتجون مختلفون .

(*) أعيد اكتشاف الفيلم فى 1970 ، وكان واضحا أنه ، حتى فى صورته المبتورة هذه ، يحمل بصمة ستروهايم جلية .

الفيلم الناطق شيئا مهجورا .. كعملاق بلا مأوى . وعلى نحو متقطع قام بالتمثيل فى أمريكا وفرنسا ، وجاء تمثيله مدهشا شأن إخراجه فيما مضى . وهكذا رحل ستروهايم وخلف وراءه قافلة حزينة من مشروعات لم تتحقق . والحق أن فشل هولى وود فى احتواء هذا العبقرى الصعب لهو مأساة من مآسى الفن .

ڤون آخر (وإن يكن غير ستروهايم ، حيث اعترف أن « ڤون » فى اسمه من ابتكار أحد مؤلفى الأسماء فى هولى وود) هو جوزيف ڤون شترنبرج (1894 - 1968) ، المولود هو الآخر بڤيينا . وكان شترنبرج قد أمضى عشر سنوات فى أعمال متنوعة بهولى وود قبل أن ينجح فى إقناع الممثل الانجليزى جورج أرثر فى 1915 بتمويل ميزانية ضئيلة لفيلم مثير مدهش ، « صائدو الخلاص » ، استطاعت المؤثرات البصرية المركبة والغنية للفيلم أن تثير اهتمام هولى وود ، غير أن شخصية شترنبرج العدوانية العنيدة أجهضت مشاريع عديدة قبل أن يحقق نجاحا كبيرا مع الجمهور من خلال « عالم الجريمة » (1927) ، الفيلم الأول من ثلاثية عن العصابات كان لها الفضل فى إرساء دعائم شهرته (الفيلمان الآخران : شبكة الصيد – 1928 ، مرافىء نيويورك – 1928) .

من بين جميع فنانى هولى وود الكبار يبدو جون فورد (1895 - 1973) أسهل من تكيف مع الشروط التى تفرضها صناعة السينما . « إننى لم أفكر مطلقا فيما كنت أعمل بلغة الفن .. كان الأمر بالنسبة لى مجرد وظيفة ، وظيفة استمتعت بها متعة بلا حدود » . غير أن فورد كان أيرلنديا ، مفعما بالتناقض والمراوغة ؛ وكابن لأحد المهاجرين الأيرلنديين ، كان حكاءً قبل كل شىء . ورغم مقدرة فورد على التعامل مع أى مجال ، من الأفلام البوليسية إلى الميلودراما التعبيرية ، إلا أن إبداعه الرئيسى كان فى أفلام رعاة البقر التى ظل هو أرفع شعراء ملاحمها على الشاشة .

هذا وقد استطاع مخرجون آخرون أن يكيفوا أنفسهم مع الواقع الصناعى لهولى وود ، وأن يقدموا أعمالا استثنائية ممتازة . فقد قدم هنرى كنج (1892) سلسلة من الأفلام الجيدة ، طبق فى أحدها ، « ديڤيد الذى يمكن احتماله » (1921) ، تعاليم جريفيث باقتدار بالغ تأثرت به ونقلت عنه السينما السوڤيتية كثيرا . كما جعل كنج ڤيدور من الفيلم فنا معبرا بليغا واستطاع أن يستخدمه بمرونة ، واشتملت أفلامه على

ميلودرامات أوبراتية (ليليان جيش فى « لابوهيميا » - 1925) ومشاهد حربية ضخمة (« الاستعراض الكبير » ، 1925) وعلى كوميديات ماريون ديفيز ، غير أن أعظم إنجاز لفيدور فى السينما الصامتة كان « الزحام » (1928) ، أحد أكثر الأفلام التى خرجت من هولى وود فى العشرينيات استقلالا وتفردا ، لا يماثله سوى فيلم فيوس « المتوحش » . حيث استخدم فيدور ممثلين غير معروفين وأساليب حرة فى التصوير غير مسبوقة فى السينما الأمريكية ، كما تخلى عن سمات القصة التقليدية والنهايات السعيدة ليسمح للفيلم يتتبع المآسى العابرة فى صورة من صور الحياة المتواضعة الفقيرة : كاتب حسابات بسيط بإحدى المدن يموت طفله ويتركه نهبا للضغوط النفسية التى تؤدى إلى فقده وظيفته ومصدر عيشه .

كذلك كان هناك كليرانس براون (1890) الذى ظل من خلال عمله مع إم چى إم مخرجا تجاريا فى المقام الأول ولكن دون المساومة على موهبته العظيمة أو رؤيته الرومانتيكية الشديدة التفرد . أخرج لڤالنتينو الفيلم الرومانتيكى الانتقادى « النسر » (1925) ، وللويز دريسر الفيلم المحزن الرقيق « المرأة الساذجة » (1925) ، ولبولين فردريك « النيران الخامدة » (1924) . وجاءت أفضل أفلامه مع جريتا جاربو ، بدءاً بفيلميها الصامتين البارزين « الجسد والشيطان » (1927) و « إمرأة كثيرة الغراميات » (1928) الذى كان رغم بلاغته نسخة ضعيفة من « القبعة الخضراء » .

وقد استطاعت هولى وود هى الأخرى أن تتكيف فى العشرينيات مع مخرجين ذوى نزعات فردية مستقلة . حيث قدمت ريكس انجرام (1892 - 1950) باتجاهه شديد الغرابة إلى ما يشبه التصوير الزيتى ، والذى تجلى فى أفضل صورة فى « فرسان سفر الرؤيا الأربعة » (1921) ، الفيلم الذى دشن نجومية ڤالنتينو ، وكذلك سلسلة الأفلام الرومانتيكية التى قدمها مع رامون نوڤارو . كما كان هناك موريس تورنير (1876 - 1961) الفرنسى المولد الذى وفد إلى أمريكا للعمل لدى شركة إيكلير وقدم بعضا من أكثر أفلام العشرينيات أناقة فى الصورة . وفرانك كابرا (1897) المهاجر الصقلى الذى كانت كوميدياته مع هارى لانجدون بمثابة تجربة أولية لرؤيته الكوميدية للمجتمع الأمريكى التى سيطبقها بمزيد من الفاعلية فى الثلاثينيات . وچيمس كروز (1884 - 1942) صاحب الإنتاج الغزير والمزاج المتقلب ، من الأفلام التجارية التقليدية

الخفيفة إلى أفلام مثل « العربة المغطاة » (1923) أو فيلمه الطليعى « هولى وود » (1923) أو « شحاذون على صهوة جواد » (1925) . وتود براوننج (1882 - 1962) صاحب الخط المتميز الفريد فى الأفلام المفزعة والغريبة .

كما كان هنالك أيضا مخرجات ، دوروثى أرتسنر ولويز ويبر ، علاوة على كاتبة السيناريو الشهيرة فرانسيس ماريون . كذلك قامت نجمة التمثيل ليليان جيش بإخراج أحد الأفلام ، بطولة أختها دوروثى جيش . هذا بالإضافة إلى مخرجين آخرين ممن سينجزون أبرز أعمالهم فى العقد التالى مع الفيلم الناطق ، أمثال سيدنى فرانكلين ، دبليو . إس . ڤان دايك ، فرانك بورزيج ، ويليام ويلمان ، ويليام وايلر ، هاوارد هوكس .

أما النجوم ، والنظام الذى أوجدهم وساندهم ، فقد أصبحوا عاملاً اقتصاديا حيويا ومؤثرا فنيا مهما ، بالسلب والإيجاب على السواء . قبيل بداية العشرينيات كان فيربنكس وبيكفورد وشابلن هم أشهر الشخصيات وأعلاها أجرا فى العالم ، كما كانت وجوههم وشهرتهم هى ما يضمن سوقا للأفلام الأمريكية من سيبريا إلى إفريقيا ومن لندن إلى طوكيو . وكما رأينا من قبل ، فإن فتيات جريفيث – الأخوات جيش ، بلانش سويت ، بيسى لف – اللائى كن نماذج الجمال والبراءة بالمعايير الڤيكتورية ، بدأ بريقهن يتوارى خلف طراز أكثر صقلا من النجمات ، وإن استطعن جميعا الاستمرار حتى نهاية حقبة الفيلم الصامت بفضل ما لديهن من موهبة وخبرة . بعد ثيدا بارا جاءت نجمات أخريات ، أليس تيرى ، نورما تالمدج ، نورما شيرار ، فلورانس ڤيدور ، والأسطورة جلوريا سوانسن . نساء من عالم لعوب أكثر نزقا وسخرية من ذلك العالم الذى يخيم عليه إحساس روحى بالخطيئة ، عالم الطراز القديم من النجمات اللائى سيشحب نورهن سريعا خلال العشرينيات . كما قدمت هذه الفترة أيضا نماذج الفتيات المتحررات اللواتى لا يراعين العرف فى المسلك والملبس . چوان كراوفورد ، كولين مور ، كونستانس بينيت ، ماريون ديڤيز ، لويز بروكس . وفى 1927 مثلت كلارا باو من إخراج كلارنس بادچر وتأليف إلينور جلين فيلم « (اللى هيَّه) IT » ، وأسست

من خلال نموذج (البنت اللى هيَّه) ***The It Girl*** رمزا جنسيا جديدا ، ومغامرا ، لذلك العصر .

قدم ردولف ڤالنتينو (*1895 - 1926*) الذى كان « رمزا لكل ماهو جميل وبرىء ومحرم فى الطبيعة »(*) لنساء العالم أحلاما وخيالات لم تعرف من قبل ، فى أفلام مثل « الشيخ » و« السيد بوكير » ، وكان بداية لسلسلة طويلة من نجوم على هذا النمط . رامون ناڤارو ، أنطونيو مورينو ، رود لاروك ، ريكاردو كورتيز ، جيلبرت رولاند ، والنموذج الأمريكى مائة بالمائة جون جيلبرت ، كلهم قدموا صورا شهوانية متنوعة لنموذج « العاشق اللاتينى » . ومن النجمات الوافدات من خارج أمريكا كانت هناك بولا نيجرى ، ڤيلما بانكى ، بيتا نالدى ، ليوب ڤيليز . كما كان هنالك أيضا سيسو هاياكاو ، نجم هولى وود الرومانتيكى الشرقى الوحيد ، والذى برز اسمه فى فيلم دى ميل « المخادع » (*1915*) حيث قام بتجسيد شخصية الفنان الغادر فى علاقته بفانى وارد .

كان قطاع الرجال من الجمهور الأمريكى ، بوجه عام ، يشعر بألفة أكثر مع السمات الرجولية التى يمكن التماهى معها لنجوم رعاة البقر أمثال توم ميكس ، ويليام هارت ، جورج أوبريان . غير أن شهية العشرينيات للنجوم بدت وكأنها لا حد لها . فقد نال جاكى كوجان بأدائه المؤثر والكوميدى إعجابا عالميا واسعا ، مما فتح الباب لموضة النجوم الأطفال . كما كان هنالك نجوم من الحيوانات ، وكان ملكهم بلا منازع هو الكلب رن – تن – تن ، ذلك البطل الإلزاسى الذى عثر عليه وهو جرو فى ميدان معركة « الفلاندرز » ثم قام ببطولة سلسلة طويلة من أفلام الكلاب .

ولكن قرب نهاية العشرينيات انكسف ضياء النجوم جميعا ، ممثلات القمة والأطفال والكلاب على السواء ، أمام بريق نجمة إم چى إم السويدية جريتا جاربو (*1905*) . وجه مستجيب للتصوير على نحو فريد يجعل قسماتها الغليظة وغير

(*) مجلة « لايف » ، *15* يناير *1950* .

المنتظمة تشع على الشاشة بجمال لا مثيل له وموهبة متألقة يصعب تعريفها ، استطاعت جريتا من خلالهما أن تسمو بأى شىء تمثله وتحوله إلى فن (وقد أعطتها إم چى إم بعض الأعمال المتهافتة إلى درجة مخجلة) ، بشكل جعل أى نجم آخر يبدو شاحبا وغير حقيقى إذا قورن بها . وقد كانت شعبيتها فى أوروبا عاملا اقتصاديا حيويا فى المرحلة التالية من الاستعمار الهولى وودى ، بعد ظهور الأفلام الناطقة .

البلد الوحيد الذى عجزت السينما الأمريكية عن نهبه مع أنه كان مصدرا لزخم فنى رئيسى للسينما فى العشرينيات هو روسيا السوڤيتية . تمتعت الإمبراطورية الروسية قبل الحرب بشهية هائلة للأفلام ، وكانت تُغذى بوجبة منتظمة رتيبة من الميلودرامات العاطفية والأفلام التاريخية (بمأمن من الرقابة) وهزليات المهرجين الفرنسية الطراز وأفلام الإثارة والقصص البوليسية ، بالإضافة إلى الإقبال المتزايد على نمط (هابط) من الأفلام التى تدور حول الأرواح والشياطين . كما كانت هنالك مع هذا إرهاصات قليلة لتناول السينما تناولا فنيا أكثر مما كان قبل الثورة . ففى *1913* قدمت مجموعة من الفنانين المستقبليين ، من بينهم الشاعر ڤلاديمير مايكوڤسكى ، فيلما طليعيا غريبا بعنوان « دراما فى الملهى المستقبلى *13* » . كما كان ايڤينجى بوير قبيل وفاته فى *1917* يجرب معالجة موضوعات واقعية معاصرة ، فى حدود الإطار التجارى لستوديوهات خانچنكوڤ التى كان يعمل بها . وفى العام نفسه أيضا استغل ياكوڤ بروتا زانوڤ (*1881 - 1945*) ، وهو مخرج متمرس ، حالة الاسترخاء فى الرقابة ليقدم فيلما عن رواية تولستوى « الأب سيرجيوس » ، وجاء الفيلم متجاوزا بكثير لنمط الإنتاج الروسى المألوف وقتها من حيث نضج الأداء التمثيلى والمناظر والمعالجة النفسية وأسلوب الحكى .

وكأن عمل هذين الرجلين إنما كان يشير إلى الاتجاه الذى ستأخذه الأفلام فى روسيا السوڤيتية فيما بعد . ڤسيڤلود مييرهولد (*1874 - 1940*) ، أكثر شخصيات عصره إبداعا وإثارة للجدل فى المسرح الروسى ، فجأة يتراجع عن

تصـريحـاته القـديمـة أن السـينمـا لن تصبح فنا على الإطلاق ويقـوم بعـمل فـيلمين لمؤسـسـة ثايمان ورينهـارت : « صـورة دوريان جراى » (*1915*) ، حـيث قـامت بدور دوريان ممثلة هـى قارقارا يانوقا وقام بدور لورد هنرى ميير هولد نفسه ، و « الرجل القوى » (*1915*) . لقد فُقد الفيلمان كلاهمـا فيما بعد ، ولكنهما تركا أثرا قويا فى السينما مـن خـلال تأثير مفـهـوم مـيير هـولد الشـديد التفرد عن الإخراج السينمائى على الفنانين الذين شـاهدوا الفـيلمين آنذاك ؛ ولأن مـيـيـرهولد – وهذا هو المهم – قد استغل فى السينما قدرته على التحليل الأساسى لطبيعة ومشكلات أى وسيط فنى ، ومارس عليها موهبته فى طرح الأسئلة الصحيحة . وكان لدروسه التى نقلها لتلاميذه فى الأسـتـوديو فى بداية العشـرينيات آثار بعيـدة المدى على تشكيل وتطور السـينمـا السوڤيتية .

بعد ذلك بقليل جاء أحد مساعدى بوير ، وهو ليف كوليشوف (*1899* *-1970*) الذى كـان آنذاك مجـرد مـصـمم مناظر شـاب لم يتجـاوز الثـامنة عشـرة ، وقام بنشر سلسلة مقـالات عن نظرية الفيلم فى « ڤيستنيك كينماتوجرافيا » . وكـان لكوليشوف ونظريته عن السينما ، السـابقين لعصـرهمـا بكثير ، أن يلعبا دورا تكوينيا مـهمـا بعد سنوات قلائل .

أعطت ثورة أكتوبر *1917* للسينما دورا جديدا كلية باعتبـارها طاقة اجتماعية تربوية ضـخـمـة . قـال لينين للوناكـارسكى أول « ناظر » شـيـوعى لإدارة التـعليم ، فى *1920* تقريبا .. « إن السينما هى أهم الفنون جميعا بالنسبة لنا » . وكان هذا المعتقد قد طبق عمليا ، حيث أنشئت فى *9* نوفمبر *1917* إدارة فرعية للسينما تابعة لنظارة الدولة للتعليم (وزارة التـعليم) تحت إشراف زوجـة لينين كـروبسكايا ، كـمـا أنشـئت مدارس للسـينمـا – لأول مرة فى العـالـم – فى الاتحـاد السوڤيتى الجديد . وبدأ إنتاج أفلام قصيرة دعائية وتحريضية ، ولعب عرض الأفلام وصناعتها دورا مهما فى عمل قطارات ومـراكب التـحـريض التى انطلقت لنشـر الدعـاية الثـورية بطول الأراضى السوڤيتية وعرضها .

كل هذا أنجز رغم الهجرة واسعة النطاق لقدامى فنانى السينما (*) وعدم تعاون من لم يهاجروا مع النظام الجديد . كان تأميم صناعة السينما فى أغسطس *1919* شيئا محتوما (**) . « إن السينما » ، يقول ستالين ناظر شئون القوميات ، « هى أعظم فنون الدعاية الجماهيرية ، ويجب أن تكون فى أيدينا » . وجاءت القوة الدافعة الكبرى لإحياء الإنتاج ولبدايات سينما سوفيتية مع « الخطة الاقتصادية الجديدة » للينين فى *1921* . فمع هذه العودة الجزئية إلى نظام المؤسسات الخاصة ظهرت ثانية المعدات والشرائط الخام التى كانت قد اختفت بعد *1917* ، وقفز إنتاج الأفلام من *11* فيلما فى *1921* إلى *157* فيلما فى *1924* . وليس هنالك سوى هذه التربة التى فرضها النظام الجديد ، كان المناخ يفضى بالضرورة إلى خلق سينما ثورية . سيرجى يوتكيفيتش ، الذى كان فى الثالثة عشرة من عمره وقت الثورة ، والذى سيصبح بعد سنوات قلائل واحدا من رواد هذه السينما ، كتب على نحو مثير للمشاعر عن تلك السنوات الساحرة :

> كانت أياما مدهشة ورائعة ، أول تجسيد لفن ثورى . وكلما تحدثنا عن السنوات التى بدأنا فيها العمل يندهش الناس دائما من أعمار جميع المخرجين تقريبا ، بل وكل الفنانين المهمين ذلك الوقت . كنا صغار السن بشكل لا يعقل ، فى السادسة عشرة أو السابعة عشرة ، حين بدأنا حياتنا الفنية . والتفسير بسيط

(*) جاءت أولى موجات الانسحاب مع « الأوديسا » ، حيث كانت هنالك محاولات لإنشاء مركز جديد لإنتاج الأفلام . ومع الأوديسا تفرق قدامى الفنانين فى العالم . البعض ، ومن بينهم بروتازانوف والنجم الروسى الأشهر إيفان موسيوكين ، انتهى بهم المقام فى باريس ، والبعض الآخر ، جريجورى خمارا وديمترى بوكوفيتسكى ، فى ألمانيا .

(**) لم تكن هذه أولى حالات تأميم السينما فى العالم ، فقبل ذلك بأربعة أشهر قامت جمهورية المستشارين قصيرة العمر فى المجر بتأميم السينما هناك ، وعينت مجلسا إداريا لها ضم ساندور كوردا (الكسندر كوردا) وميهالى كيرتيس (مايكل كورتيز) ولاستسلوفايدا وبيك ليوجوسى .

للغاية .. لقد أفسحت الثورة الطريق للصغار . علينا أن نتذكر أنّ جيلا بأكمله كان قد اختفى ، الفنانون الأكبر منا سنا تفرقوا بطول البلاد وعرضها أو هلكوا فى الحرب الأهلية أو حتى هاجروا إلى الخارج . لذا كانت الجمهورية تفتقر إلى تنظيم واضح ، إلى الناس . وكان طريقنا سهلا .. لقد أراد البلد أن نعمل ، كان بحاجة إلى من يعمل فى كل إدارة من إدارات الثقافة . هذا هو سر أن جيلنا ، الذى كان صغيرا آنذاك ، بدأ حياته الفنية مبكرا .

لقد أحس الشباب الصغير الثورى بحرارة أن عليهم واجبا دينيا فى استبدال الماضى بالحاضر . كان القديم سيئا ينبغى إزاحته بعيدا ، ووحده الجديد هو الجميل والصواب . وقد وصف جريجورى كوزينتسيف ، الذى عاصر يوتكيڤيتش وتعاون معه ، كيف كان الفنانون الصغار فى بلده كييڤ يجوبون الشوارع على ظهور الشاحنات يهدرون بأحدث قصائد مايكوڤسكى التى وصلت لتوها من بتروجراد :

فلتذهب الحقائق الرخيصة إلى الجحيم

ولتكنسوا القمامة من رؤسكم !

الشوارع فرشاتنا

والميادين « باليتات » ألواننا (*) .

كان لمايكوڤسكى التأثير العقائدى الأكثر تماسكا على السينما الجديدة . أما من الناحية الفنية فإن تطور السينما الثورية يرجع إلى حد كبير إلى كوليشوف وميير هولد .

(*) مقتطفات يوتكيڤيتش وكوزينتسيف من كتاب « السينما فى الثورة » ، ترجمة وإعداد ديڤيد روبنسون (لندن ، 1972) .

فى 1920 قدمت الدولة لكوليشوف ستوديو ، أو « ورشة » ، لدراسة طرق صناعة الفيلم مع مجموعة من الطلاب بالكاد يصغرونه سنا . (وكان قبل هذا قد قام بالتدريس فى معهد السينما الحديث الإنشاء ، ويرجح أن المدرسين الأكثر محافظة قد فضلوا أن يعمل بعيدا عن المقررات الرسمية للدراسة هناك) . ثم تعطل عمل كوليشوف بالورشة حين أرسل إلى الجبهة لتصوير تحقيق عن الحروب التى تتعرض لها البلاد بهدف التدخل فى سياساتها . وفى طريق عودته إلى موسكو نقص ما معه من الفيلم الخام مما اضطر طلابه إلى التدريب على « الأفلام بدون أفلام » - دراسات فى التمثيل الارتجالى . وفى 1922 استطاع أن يوفر من الأفلام ما يكفى كى يقوم بتجاربه فى المونتاچ التى ستشتهر باسم « التأثير الكوليشوفى » . ولقد أوضح سيرچى ايزينشتاين لاحقا أوجه تفوق نظرية كوليشوف فى المونتاج على أساليب جريفيث بالغة التعقيد فى تركيب الفيلم :

> عند جريفيث .. اللقطات القريبة تخلق جوا عاما ، ترسم الخطوط الخارجية لسمات الشخصيات ، أو تنقل حواراتها الرئيسية بالتناوب ، كما تزيد هذه اللقطات فى المطاردة من سرعة الإيقاع . غير أن جريفيث يظل دائما فى حدود التصوير المباشر والحقيقة الموضوعية ، لا يحاول مطلقا أن يصوغ من خلال تجاور اللقطات معنى وصورة (*) .

وكان كوليشوف فى إحدى تجاربه قد قام بأخذ لقطات فى أوقات مختلفة بأماكن شديدة التنوع كالميدان الأحمر والبيت الأبيض ثم ركبها بطريقة توحى بوجود حدث واحد فى مكان واحد :

> لقد أوضح المشهد ما للمونتاچ من قوة فائقة ، بمقدورها تبديل الصورة الأساسية للمادة . وقد تعلمنا من هذا المشهد أن القوة الأساسية للسينما إنما تكمن فى المونتاچ . فعن طريق المونتاچ

(*) سيرچى ايزينشتاين ، أعمال مختارة (موسكو ، 1965 - 1970) .

يمكننا حذف أو ترميم أو حتى إعادة صياغة المادة كلية (*) .

وفى تجربة أبعد تم تركيب لقطات لأجزاء مختلفة من أجساد عدة فتيات بما يوحى للمشاهد أنه يرى فتاة واحدة تتزين أمام المرأة . أما التجربة الثالثة والأكثر شهرة فجاءت من تركيب لقطة قريبة سلبية لوجه الممثل موسيوكين مع لقطات لطبق حساء وامرأة ميتة ممددة فى تابوت وطفلة تلعب بدمية :

حين عرضنا التوليفات الثلاث على جمهور لا يعرف سرها جاءت النتيجة مذهلة ، حيث أطرى الجمهور على أداء الممثل . استوقفهم استغراقه الحزين فوق طبق الحساء الذى نسيه ، تحركت مشاعرهم للأسى الذى ينظر به للمرأة الميتة ، وأعجبوا بابتسامته الخفيفة السعيدة التى يتابع بها الطفلة وهى تلعب . هذا بينما الوجه ، كما نعرف ، واحد فى الحالات الثلاث (**) .

خلاصة القول أن اكتشاف جريفيث كان استخدام المونتاچ لتركيب عناصر منفردة فى قصة متصلة ، أما كوليشوف فقد ذهب إلى أبعد من هذا وأوضح كيف يمكن لتجاور اللقطات أن يغير المعنى الفعلى لكل لقطة . مثال آخر يقدمه بودوڤكين لتوضيح فكرة كوليشوف : ربط لقطة لممثل مبتسم بلقطة قريبة لمسدس تعقبها لقطة ثانية للممثل وهو خائف . بهذا التكوين سيعطى التسلسل انطباعا أن الممثل جبان . ثم بعكس ترتيب لقطتى الممثل فحسب سيكون الانطباع الناتج معاكسا تماما ، حيث سيرى المشاهد أن الممثل شجاع . وهكذا يمكن ، وببساطة الحصول على تأثيرات انفعالية مختلفة بمجرد تغيير ترتيب اللقطات . (بالطبع ، جريفيث لم يكن ليبقى جاهلا بهذه الإمكانية . كل ما فى الأمر أن الروس كانوا أسبق فى وضع أسس نظرية لما توصل هو إليه بالفطرة) .

(*) سيرچى ايزينشتاين ، شكل الفيلم (لندن : دوبسون ، 1751) .

(**) من وصف بودوڤكين للتجربة فى « تقنية الفيلم » (لندن ، 1929) . وقد حكى كوليشوف نفسه قصة التجربة بعدة روايات متنوعة ، جميعها مختلفة عن رواية بودوڤكين ، وإن كانت النقطة الجوهرية فى الموضوع تظل صالحة على أية حال .

وفى 1923 استطاعت مجموعة كوليشوف أن تضع أفكارها موضع الممارسة فى كوميديا انتقادية عن مغامرات شخص أمريكى فى البلد الذى لم يسمع عنه غير الحكايات المفزعة ، « المغامرات الغريبة للسيد غرب فى بلد البلاشفة » . وبعد فيلم بوليسى بعنوان « أشعة الموت » (1925) ، انتقد بشدة لغلوه وإسرافه وابتعاده عن المجتمع ، قدمت المجموعة أفضل أفلامها الصامتة « بالقانون » (1926) عن قصة لچاك لندن ، وقد تم تصويره بدقة أسلوبية تكاد تكون هندسية فى الأداء والشكل .

لاقت نظريات كوليشوف أبرز برهان على صحتها فى أعمال تلميذه ڤسيڤلود بودوڤكين (1893 - 1953) الذى أضفى عليها انتشارا واسعا من خلال كتبه المهمة « تقنية الفيلم » و « التمثيل السينمائى » . وكان بودوڤكين قد درس العلوم قبل أن يتحول إلى ورشة كوليشوف عقب إطلاق سراحه من إحدى معسكرات أسرى الحرب . وكان أول أعماله المستقلة فى الإخراج فيلما تسجيليا طويلا عن تجارب باڤلوف على الأفعال المنعكسة الشرطية بعنوان « ميكانيكا المخ » (1926) . ولكنه أثناء عمله بهذا الفيلم قام بتوليف عرض للتسلية عن التأثير الكوليشوفى ، بمزج لقطات واقعية لكابابلانكا فى مباراة دولية للشطرنج مع لقطات أخرى تمثيلية لخلق فيلم روائى بعنوان « حمى الشطرنج » (*) (1925) .

مما لا شك فيه أن مجموعة كوليشوف – بودوڤكين قد بالغت فى تقدير أهمية المونتاج .. « .. إن فن الفيلم لا يبدأ حين يقوم الممثلون بالتمثيل ويجرى تصوير المشاهد – هذا مجرد إعداد للمادة فحسب . إذ يبدأ فن الفيلم لحظة يشرع المخرج فى مزج وربط أجزاء الفيلم المختلفة .. » . ولعل هذا هو سبب عدم تمكن هذين المخرجين الشديدى الموهبة تمكنا حقيقيا من تقنية الفيلم الناطق . ومع هذا فعظمة أفلام بودوڤكين الصامتة جلية بذاتها ، ولعل أعظمها هو المأخوذ عن رواية « الأم » الذى قدمه

(*) قام تلميذ آخر من تلاميذ كوليشوف بتطبيق هذا التأثير بطريقة أفضل ، بتوليف فيلم جديد (من تمثيل) مارى بيكفورد ودوجلاس فيربنكس ولم يكن فى الحقيقة سوى مزج للقطات تمثيلية (لممثلين آخرين) مع لقطات إخبارية للنجمين الأمريكيين أثناء زيارتهما للاتحاد السوڤيتى .

فى *1926* بالتعاون مع السينارست ناثان زارخى والمصور أناتولى جولوڤينا الذى صور جميع أفلامه . هـذا الفريق نفسه قدم فيما بعد الفيلم التذكارى « نهاية بطرسبرج » (*1927*) إحياءً للذكرى السنوية العاشرة لثورة أكتوبر ، و « عاصفة على آسيا » (*1928*) الذى يدور حول قصة صياد مغولى يقع فى صراع لم يكن فى الحسبان مع قوى استعمارية .

هذا وقد اشتملت قائمة تلاميذ كوليشوف على العديد من الأسماء ، المخرجين بوريس بارنيت (الذى كان ملاكما من قبل) وليونيد أبولينسكى (الذى قدم أهم إسهاماته للسينما السوڤيتية خبيرا للصوت فى الأيام الأولى للفيلم الناطق) ، والممثلين والممثلات ألكسندرا خوكلوڤا (زوجة كوليشوڤ) وڤلاديمير فوجيل وڤاليرى إنكيدچينوف بطل « عاصفة على آسيا » وميخائيل دوللير مساعد بودوڤكين طوال مسيرته الفنية .

وإلى ڤسيڤلود ميرهولد ينتسب خط فنى آخر يمكن تتبعه فى السينما السوڤيتية (*) . فى تلك الفترة ، حين كان عدم الغلو شيئا عظيما للغاية فى المسرح ، وكان كل الفنانين الشبان يركزون على تنحية القديم والتقليدى جانبا (حتى « مسرح الفن بموسكو » الذى كان يعد حتى وقت قريب ثوريا أصبح الآن معقلا رجعيا فى نظرهم) ، كان ميرهولد إلها . كان قد ثار منذ وقت مبكر ، فى *1900* ، ضد « طبيعية » ستانسلافسكى . وبعد الثورة عاود الظهور ، فى زى شبه عسكرى ، يبشر بالأشكال الجديدة والأفكار الجديدة والنظريات الجديدة مطبقاً فى المسرح كافة الأفكار الأكثر طليعية فى الفن الثورى ، وعلى وجه الخصوص « البنائية » التى كانت وثيقة الارتباط مع اتجاهه فى التمثيل المعروف باسم « الميكانيكا الحيوية » .

وبالرغم من مشاريعه السينمائية المتعددة إلا أن ميرهولد لم يعمل بنفسه فى السينما بعد فيلميه اللذين قدمهما قبل الثورة فيما عدا مشاركات صغيرة ببعض الأدوار التمثيلية . ومع هذا فقد أقر كوزينتسيڤ ، فى *1936* ، أن « السينما السوڤيتية تعلمت من ميرهولد أكثر كثيرا مما تعلم المسرح » . فالشبان الذين حاربوا للحصول

(*) ربما لم يكن الخطان متمايزين تماما . فكتابات كوليشوف قبل الثورة توحى من حيث الشكل والصياغة أنه لم يكن جاهلا بكتابات ميرهولد وقت « صورة دوريات جراى » و « الرجل القوى » .

على مكان باستوديو ميير هولد فى بداية العشرينيات كثيرون منهم صاروا من أعلام السينما السوفيتية فيما بعد – الممثلون إيلينسكى ، مارتينسون ، شتراوخ ، والمخرجون نيقولاى إيك ، نيقولاى اوخلو بكوف ، سيرجى يوتكيفيتش ، ليف أرنستام ، وقبلهم جميعا ميخائيلو فيتش ايزينشتاين (1898 - 1948) . والواقع أن ايزينشتاين ضاق بالعمل فى ستوديو مييرهولد سريعا ، وإن كان قد اعترف فى وقت لاحق ، بعد أن صار مييرهولد اسما مذموما وأعدم فى اتهام باطل بالخيانة العظمى ، أنه أبوه الفنى . ودين آيزينشتاين الأساسى لمير هولد هو موهبته فى تحليل أساسيات فنه .

ينتمى ايزينشتاين إلى أسرة يهودية برجوازية ، وكانت دراسته فى مجال الهندسة . ثم شارك بوصفه فنانا فى قطارات التحريض بالخطوط الأمامية ، وفور عودته منها التحق باستوديو مييرهولد ، مع سيرجى يوتكيفيتش فى يوم واحد ، وقد عمل الشابان معا فى مشاريعهما المسرحية الأولى . وفى 1923 نفذ ايزينشتاين فيلما قصيرا ليستخدمه فى عرضه لمسرحية أوسترفسكى « بساطة كل رجل حكيم » . وفى السنة ذاتها ، وبالغلو الذى اتسم به ذلك الوقت ، قدم مسرحية تريتياكوف « أقنعة الغاز » فى مصنع حقيقى للغاز .. (عرض لم ينجح تجاريا ، حيث لم يلق إقبالا من الجمهور الذى فضل ببساطة ووضوح مشاهدة المسرحيات فى أماكنها المعتادة بالمسارح) . ثم قدم آيزينشتاين فيلما روائيا بعنوان « الإضراب » (1924) يعد علامة على البداية الحقيقية لفترة التطور العظيم للسينما السوفيتية الصامتة ، وكان موضوعه يدور حول قهر العمال وتمردهم فى روسيا قبل الثورة . فى هذا الفيلم تخلى آيزينشتاين عن الهيكل السردى التقليدى لصالح شكل العرض التاريخى المتسلسل للأحداث ، كما تخلى عن البطل التقليدى ليجعل الجماهير هى الشخصية الرئيسية . وإلى جانب مظاهر الإسراف والمبالغة المأخوذة من المسرح استخدم المخرج عناصر واقعية حقيقية .. المصنع ، الشوارع ، مساكن العمال ، بل والعمال أنفسهم .

عقب « الإضراب » شرع آيزينشتاين بالفعل فى تنفيذ قصة عن الحرب الأهلية غير أنه كُلِّفَ بعمل فيلم للاحتفال بالذكرى العشرين لثورة 1905 . كان سيناريو نينا

آجاديانوڤا – شاتكو أشبه ببانوراما ضخمة لأحداث ذلك العام ، لكن حدثا واحدا منها كبر ليصبح هو الفيلم كله .. « البارجة بوتمكين » (1925) . جرت مَنْتَجة الفيلم على عجل شديد (ثمة أسطورة تزعم أنه أثناء عرض البكرة الأولى ليلة الافتتاح كان آيزينشتاين ومساعدوه يمنتجون البكرة الأخيرة) . جاء الفيلم بما اتسم به من حيوية وقوة واتقان جديدا تماما ، وكان له تأثير هائل على صناع الأفلام أينما عرض .

جاءت نظريات آيزينشتاين فى المونتاچ ، والتى لم يبلورها إلا بعد تطبيقها فى الممارسة ، مغايرة لنظريات كوليشوف وبودوڤكين . وقد طرب المهتمون بالسينما آنذاك لإذكاء نار الجدال الذى أصبح أكثر حيوية ونبضا على نحو خاص حين كان المخرجان كلاهما يعدان فيلميهما للمشاركة فى احتفالات الذكرى العاشرة للثورة . كان بودوڤكين يصنع « نهاية سان بطرسبرج » وايزينشتاين « أكتوبر » فى وقت واحد وفى مواقع تصوير واحدة وحول أفكار رئيسية واحدة .

> زعم بودوڤكين فى نظريته عن المونتاچ البناء أن المشهد يمكن أن يقدم بطريقة أكثر تأثيرا عن طريق ربط مجموعة من التفاصيل المختارة بشكل خاص من أحداثه . أما آيزينشتاين فقد عارض هذه الفكرة بشدة . حيث كان يعتقد أن بناء انطباع ما بمجرد ربط مجموعة من التفاصيل هو أبسط التطبيقات الأولية لمونتاچ الفيلم لا أكثر . وبدلا من ربط اللقطات فى تتابع سلسل كان يرى أن التتابع الحقيقى للفيلم ينبغى أن يتقدم عبر سلسلة من الصدمات ، حيث يجب أن يحدث كل قطع صراعا بين اللقطتين اللتين يفصلهما مما يحدث فى عقل المتفرج انطباعا طازجا . « إذا كان هنالك من شىء يصلح للمقارنة بالمونتاچ » .. يقول ايزينشتاين « فينبغى أن تقارن كل مجموعة منظمة من قطع المونتاج ، من اللقطات ، بسلسلة الانفجارات فى آلة الاحتراق الداخلى والتى تدفع السيارة أو الجرار إلى الأمام .

وبالمثل فإن ديناميكيات المونتاج تعمل عمل النبضات التى تدفع
الفيلم ككل إلى الأمام » (*) .

ولقد قام آيزينشتاين بنفسه بوصف مجموعة لقطات متتابعة فى « أكتوبر » ليوضح فرضيته . الحدث القصصى الوحيد هو صعود كيرينسكى درجات السلم إلى مكتبه بقصر الشتاء . وايزينشتاين يستخدم هذا الجزء البسيط من الحدث أساسا لسلسلة طويلة من التعليقات العقلية :

صعود كيرينسكى إلى السلطة والطغيان بعد انتفاضة يوليو *1917* . الحصول على تأثير كوميدى عن طريق تعليقات مكتوبة تشير إلى مراتب متصاعدة (الحاكم المطلق ، القائد العام ، وزير البحرية والجيش ، ... إلخ) - قطع من خمس أو ست لقطات لكيرينسكى يصعد درجات قصر وينتر ، كلها بإيقاع واحد بالضبط . ثمة تناقض هنا بين هراء الرتب المتصاعدة وهرولة البطل وهو يرتقى الدرجات ذاتها التى لا تتغير . هذا التناقض يطرح نتيجة عقلية : إظهار تفاهة شخصية كيرينسكى بصورة نقدية . هكذا يكون لدينا مقابل لفكرة أدبية تقليدية من خلال التعبير بالصورة عن حركة شخص بعينه غير متكافىء مع مهامه المتزايدة بسرعة . إن تعارض هذين العاملين يؤدى إلى سخرية المتفرج الفكرية من هذا الشخص (*) .

إن خطر هذه الطريقة هو الغموض . فحين ظهر فيلم « أكتوبر » فى *1927* - ومع فيلم آيزينشتاين التالى « القديم والجديد » (*1928*) ، بتحديد أكثر - أعلن الجمهور بوضوح ، وكذلك السلطات ، أنهم يفضلون القصص على الأفكار المعقدة . ولم يتتبع آيزينشتاين فيما بعد أفكاره عن المونتاج العقلى (الفكرى) إلى أبعد مما فى هذين

(*) كاريل رايس ، المصدر السابق .

(*) سيرچى ايزينشتاين ، شكل الفيلم (لندن ، دوبسون ، *1951*) .

الفيلمين ، غير أنه ظل طيلة حياته يواجه بانتقادات رسمية ضد « تعبده للعقل » و « شكلانيته » .

شكل سيرچى يوتكيڤيتش ، زميل أيزينشتاين فى الدراسة باستديو ميرهولد ، جماعة مع شابين صغيرين من عمره في بتروجراد ، هماجريجورى كوزينتسيف وليونيد تراوبرج . وشأنهم شأن ايزينشتاين ، حاولوا الانسلاخ من أشكال المسرح التقليدية بأساليب جديدة مخلَّقة من السيرك ومسرح المنوعات والعرائس والأشكال المسرحية الأجنبية . كانت « الغرابة » هى شعار تلك الفترة ، وكان الاسم الذى أطلقته هذه الجماعة على مسرحها « مصنع الممثل الغريب » . ثم حملوا غرابتهم معهم واتجهوا إلى السينما ليقدموا اعتبارا من *1924* سلسلة مثيرة من الأفلام ، بعضها جاء مشوشا تماما كما اعترفوا بأنفسهم مضطرين ، وإن كانت جميعها تتسم بالحيوية لما فيها من ابتكارية وحماس شبابى : « مغامرات أوكتيابرينا » (*1924*) و « ميسكا ويودينيتش » (*1925*) المعد بطريقة تعبيرية عن مسرحية جوجول « المعطف » والذى كان بمثابة رد فعل عنيف ومتصلب ضد الأشكال المبالغ فيها القديمة للسينما التاريخية الروسية . بعد هذا تفرق أعضاء الجماعة كل يبحث عن طريق مستقل ، وإن كان كوزينتسيف وتراوبرج قد ظلا فريقا واحدا لسنوات وقدما فى *1929* معالجة ساخرة دقيقة ورائعة لموضوع كوميونة باريس فى فيلم « بابل الجديدة » (*) .

كانت هنالك طرق كثيرة إلى السينما الثورية (**) . فبينما كان آيزينشتاين وأعضاء جماعة « مصنع الممثل الغريب » قد تشكلوا من خلال تقاليد مسرحية واضحة

(*) وضع موسيقا الفيلم وقاد عزفها الحى فى العروض كوستاكوڤيتش وكان هذا أول أعماله للسينما . ولكنه لم يحقق نجاحا ثابتا مع الجمهور الذى اعتاد السخرية من قائد الأوركسترا والنظر إليه باعتباره شخصا مخمورا يترنح .

(**) بدأ الفنان السينمائى الموهوب فردريك إرملر (*1898 - 1969*) حياته الفنية فى مطلع العشرينيات بتأسيس جماعة كيه . ئى . إم لمعارضة فكرة الشكل الثورى التى نادى بها « مصنع الممثل الغريب » بفكرة المضمون الثورى .

قام دزيجا ڤيرتوف (*1896 - 1954*) برفض كل مظاهر التمسرح والاصطناع لصالح الحقيقة الواقعية الجامدة .. لصالح الأفلام التى يجب أن تقفز « فوق رؤس الممثلين وأسطح الاستوديوهات إلى الحياة مباشرة ، إلى الحقيقة ، الواقع المتعدد الدراما والإثارة » . وبتطبيق معايير الفن « البناء » على السينما أدان ڤيرتوف الزيف اللاثورى لصانعى الأفلام الروائية إدانة مريرة ، الذين قاموا بدورهم بالرد بعدوانية مماثلة . ولقد أحب الجمهور على ما يبدو جريدته المصورة « كاينو براڤدا » التى بدأت فى الظهور فى *1922* . وحين تولى مسئولية أحد الأستوديوهات قدم « عين الكاميرا » (*1924*) و «منظمة العالم المرئى » الذى كان بمثابة نموذج أولى لأساليب « سينما الحقيقة » التى ستظهر لاحقا . وتكمن مغالطات دعاوى ڤيرتوف عن أولوية الحقيقة الواقعية غير المغشوشة بالإخراج والتدخل الفنى فى أن أفلامه هو شخصيا - وخاصة البالغة العاطفية مثل « كاينو براڤدا لينين » (*1924*) و « أكتوبر بدون إيليتش » (*1924*) - لا تستمد قوتها من خصائصها التسجيلية إنما من مساهمة ڤيرتوف وشخصيته .

ويشير عمل المونتيرة إيستر شَب (*1894 - 1959*) ، التى كانت رائدة فى مجال تجميع أرشيف الوثائق القديمة ، إلى اتجاه تسجيلى ثورى آخر . فمن خلال الكشف عن آلاف الأقدام من أفلام الأخبار القديمة المتهرئة المنسية قامت إيستر بتوليف ثلاثة أفلام تسجيلية تاريخية : « انهيار عائلة رومانوف الحاكمة » (*1927*) ، « الطريق الكبير » (*1927*) ، « روسيا نيقولاى الثانى وتولستوى » (*1928*) . وأسست بذلك نوعا سينمائيا جديدا ، مؤكدة على الحاجة إلى أراشيف للأفلام للحفاظ على وثائق الماضى السينمائية .

إلى جانب آيزينشتاين وبودوڤكين وفيرتوف كان للسينما السوڤيتية الصامتة عملاق رابع هو الأوكرانى ألسكندر دوڤچينكو (*1894 - 1956*) ، الذى بدأ حياته الفنية بالعمل فى « ستوديوهات الفيلم الأوكرانى » فى *1926* . (وقد كانت صناعة السينما فى الجمهوريات السوڤيتية ، بفضل اهتمام ستالين ، نشطة للغاية ، فواحد من أنجح الأفلام الروائية السوڤيتية الأولى مثل « الشياطين الصغيرة الحمراء » أنتج فى

ستوديوهات چورچيا ، كما عمل فى ستوديوهات أوكرانيا نجم مثل أوخلوبكوڤ) .
كان دوڤچينكو قد عمل مدرسا ودبلوماسيا ومصورا زيتيا قبل أن يلتحق باستوديوهات أوديسا وهو فى الثانية والثلاثين - سن متأخرة للغاية لمن يستهل عمله بالسينما فى الاتحاد السوڤيتى فى ذلك الوقت . أراد فى البداية أن يقدم أعمالا كوميدية وكان أول أفلامه كوميديا رخيصة من بكرتين بعنوان « ثمار الحب » (*1926*) . ثم قدم فيلم مغامرات جاء رغم تفاهته متميزا من حيث أسلوبه البصرى ومسحة النبل الرومانتيكى التى أضفاها على البروليتاريا ، ثم كشف عن موهبته من خلال « چينيجورا » (*1927*) الذى مزج فيه دوڤچينكو الأسطورة والفولكلور والسحر . وقد قوبل هذا الفيلم بتحفظ من جانب رؤساء الاستوديو ، ولكن إطراء آيزينشتاين وبودوڤكين تغلب على هذا التحفظ ليواصل دوڤچينكو عمله ويقدم « ترسانة الأسلحة » (*1928*) . ولعل هذا الفيلم ، الذى يصف النضال الثورى فى *1918* ، هو أكثر أعماله تكثيفا وتركيزا ، حيث نرى توليفا حارا من الدراما والكاريكاتير مع الفولكلور صهرته ووحدته رؤيةٌ شاعرية حماسية . وفى *1930* قد دوڤچينكو أعظم أفلامه ، « الأرض » . وهو قصة من أحداث صغيرة عادية : رجل عجوز يموت ، المزرعة التعاونية تشترى جرارا ، رئيس مجلس إدارة المزرعة الشاب يُقتل على يد مزارع غنى سريع الغضب ويدفن . غير أن دوڤچينكو يوظف هذه الأحداث بجلال شاعرى ويولد من الصور وطريقة تركيبها إحساسا بالقوة وسطوة القدر المحتوم .

لم تكن إنجازات آيزينشتاين وبودوڤكين ودوڤچينكو هى وحدها كل شىء . فقد ألهمت حالة الإثارة الثورية عشرات من الفنانين وأفرزت إنتاجا كثيرا . حيث استمر فى العمل بعض مخرجى فترة ما قبل الثورة ، مثل أولجا بريوبراچينسكايا ، إحدى المخرجات القليلات تلك الفترة ، التى قدمت « فلاحات ريازان » (*1927*) . كما عاد ياكوڤ بروتازانوڤ من المنفى وواصل نشاطه فى الإخراج السينمائى وقدم فانتازيا الخيال العلمى « آيليتا » (*1924*) ، والذى كان تميزه الأساسى أنه الفيلم الوحيد المنفذ بأسلوب « البنائية » ، كذلك عمل يوتكيڤيتش مصمم مناظر فى فيلم أبرام روم الكوميدى الرائع « الفراش والأريكة » (*1927*) الذى عالج بعض تداعيات أزمة

المساكن بدقة نفسية واجتماعية بارزة . عقب ذلك قدم روم إعدادا رائعا عن موضوع لباربوس بعنوان « الشبح الذى لا يعود أبدا » (*1930*) . كما قدم بوريس بارنت ، أحد تلاميذ كوليشوف ، فيلمين كوميديين دراميين ممتازين .. « *البنت صاحبة صندوق القبعات* » (*1927*) و « المنزل المطل على ميدان تروبنايا » (*1928*) . وقدم ڤيكتور تارين فيلما تسجيليا حيويا عن خط قطار سيبريا تركستان بعنوان « التركى » (*1929*) ، بينما صور ميخائيل كالاتوزوف الوجه الآخر للعملة ووثق حياة جماعة فقيرة ومتخلفة فى « ملح شڤانيتيا » (*1930*) . وقد انتقد كالاتوزوف بشدة « لسلبيته » ومرت سنوات عديدة قبل أن يصل إلى الشهرة بفيلم « البجع الطائر » (*1957*) . مثل هذه الانتقادات ، والتى كانت فى تزايد ضد آيزينشتاين ، كانت بمثابة إشارات لما سيجىء به العقد التالى . كما كانت صرخات الإدانة التى أطلقها مايكوڤسكى ، بعد أن أحبط مرات عديدة لرفض السلطات لنصوصه ، يتلاشى صداها شيئا فشيئا حتى خرست تماما بانتحاره فى *1930* . وكان قد عُقد فى *1928* « مؤتمر *شئون الفيلم* » ، متزامنا مع أول خطة خمسية ، ليكشف بجلاء عن نظرة عقائدية ضيقة وشك بلا حدود فى كل شىء تُشتم فيه رائحة « الشكلانية » . لقد انتهت الآن تلك السَكرة الأولى لدفقة الحرية والهياج الثورى التى أنبتت كل أولئك الفنانين وكل ذلك الفن المزهر الجميل .

فى الوقت الذى كانت إمبراطورية الفيلم الفرنسى تنهار فيه - ونتيجة لهذا الانهيار فى حقيقة الأمر - قدمت فرنسا للسينما مُنظرها الجمالى الحقيقى الأول .. لوى ديلوك (*1890 - 1924*) . رفض ديلوك كل موروث السينما الفرنسية - ربما فيما عدا لوميير وليندر (أما ميلييه فكان آنذاك قد نسى تماما ، بصورة يمكن معها ألا يكون ديلوك قد اطلع على أعماله بالمرة) . وكان يكره على نحو خاص عادة « الإعداد » التى سادت فى السينما الفرنسية منذ بلغ فيلم الفن ذروته . وفى حماسه التحريضى من أجل سينما قومية بحق أشار ديلوك من باب التمثيل إلى السينما الأمريكية عند آينس وجريفيث وشابلن وإلى المدارس الاسكندينافية وإلى

التعبيريين الألمان . وقد التفت حول ديلوك ودوريته « السينما » مدرسة من كتاب السيناريو الشبان المتحمسين الذين عرفوا باسم « الانطباعيين » . وفى أول سيناريو لديلوك ، « العيد الأسبانى » (**1919**) من إخراج چيرمين دولاك (**1882 - 1942**) ، ظهر بوضوح تأثير أفلام رعاة البقر جيدة البناء كما عند آينس ، بينما اتسمت الأفلام التى أخرجها بنفسه ، الحمى » (**1921**) و « امرأة نادرة الوجود » (**1924**) ، بدقة ملاحظاتها النفسية وقوة أجوائها وكشفت عن تأثير « فيلم القصص الحياتية » الألمانى والسينما السويدية .

وكان مارسيل لير بيير (**1890 - 1979**) الشاعر الرمزى السابق هو أخلص أتباع ديلوك ، حيث قدم فى أفلامه الأولى ، « فرنسا الوردة » (**1919**) و « الرجل الكريم البسيط » (**1920**) ، البرهان على صحة تسمية الجماعة بالانطباعيين بمحاولاته خلق تأثيرات شبيهة بتأثيرات المصورين الزيتيين الانطباعيين من الجيل ، الأسبق . وفى بحثه عن التمايز والاختلاف تبنى ليربيير فيما بعد أساليب بصرية أخرى كالتكعيبية فى « دون جوان وفاوست » (**1923**) ، كما قام فرناند ليجيه وماليه ستيڤنس بتصميم مناظر أفضل أفلامه ، « غليظة القلب » ، وهو عمل غير مألوف يدور حول مُغوية رجالٍ خارقة للعادة .

كانت حالة التهذيب والصقل الجمالىّ البارد عند لير بيير مغايرة تماما لما لدى آبيل جانس (**1889**) من حماسة للتعلم الذاتى عبر رحلة إبداعية فوارة وطويلة للغاية . وكان جانس قد جرب الشعر والكتابة المسرحية والتمثيل قبل أن يقوم بدور فى فيلم ليونس بيريه « موليير » وهو فى العشرين . كما قام ، لفرط عشقه للسينما ، بالتمثيل فى كوميديات ليندر ، وفى **1910** كان يكتب أفلاما بالفعل ، وفى **1911** كان لديه شركة إنتاج خاصّة . كان جانس هو طليعة نفسه على الدوام ، ففى **1915** ، فى « جنون دكتور توب » ، استخدم كاميرا ذاتية لينقل انطباعا بما يراه شخص مجنون ، قبل « كاليجارى » بأربع سنوات . وفى فيلمه التسجيلى المبهر المناهض للحرب « إنى أتهم » (**1919**) قام باستخدام مشاهد صورت فى الجبهة فى **1918** فى سياق سرد

رمزى . كما كان تقطيعه السريع فى « الدولاب » (*1921*) فريدا فى عصره وسابقا على إيزينشتاين بما حققه من تأثيرات عاطفية ومجازية . ومن المعروف أن « الدولاب » قد دُرس فى الاتحاد السوڤيتى على نطاق واسع فى مطلع العشرينيات وربما كان له تأثير عميق على تطور نظرية الفيلم السوڤيتية التى ناقشناها سابقا .

يظل فيلم « نابليون » (*1927/5*) هو أعظم أثر تركه جانس ، قد يطوله الشك أحيانا بوصفه تفسيرا تاريخيا إلا أنه يصعب أن يُعاب من ناحية إعادة بناء المادة التاريخية . أما فيما يتعلق بالتقنية فقد كان ثوريا بالفعل ومتجاوزا إلى حد أن بعض ابتكاراته لم يتم استيعابها فى تنفيذ الأفلام سوى الآن فقط . لقد أضفى جانس على الكاميرا حرية وقدرة على الحركة لم تكن تعرفها من قبل . حيث استخدم عشرات الكاميرات ، بعضها فى مجموعات مترابطة ، فى وقت واحد . ووضع الكاميرات على حوامل ذاتية الحركة ، وعلى قضبان ومنصات متحركة ، وعلى روافع ومفاصل وتجهيزات خاصة وسلالم ، كما ثبت كاميرات على دراجات وعلى بندولات وعلى ظهور الخيل . وفى وقت كانت الكاميرات فيه أثقل من أن ترفع عن الأرض قدم جانس إلى السينما تقنيات الكاميرا المحمولة باليد . سوف يمر أكثر من ربع قرن قبل أن تستخدم الكاميرا مرة أخرى بمثل هذه الحرية ، ولعل هذا يفسر ابتهاج « الموجة الجديدة » الفرنسية بإعادة اكتشاف فيلم « نابليون » حين أعيد عرضه وإحياؤه فى باريس فى نهاية الخمسينيات .

كان جانس يفكر بالصورة . يفتت حواس جمهوره بالصورة . صور رائعة ومثيرة للانتباه بذاتها تنهم كالسيول . صور تقطيعها سريع سرعة لا مثيل لها من قبل . لقطات كثيرة لا تستغرق سوى كادر أو اثنين (*) . لقطات تمزج مزجا تركيبيا فوق بعضها ولقطات تتضاعف . وهكذا ظل جانس مدفوعا بتلك الرغبة الجامحة فى توسيع

(*) فى بداية السينما كانت سرعة العرض فى نطاق *16* كادرا فى الثانية . وقرب نهاية العشرينيات صار التصوير والعرض يجريان بواقع *24* كادرا فى الثانية ، وهو المعدل الذى اعتبر قياسيا واستخدم مع دخول الفيلم الناطق . وهكذا فإن لقطة طولها كادران ستظهر على الشاشة لمدة جزء من اثنى عشر جزءًا من الثانية فقط .

نطاق الخبرة البصرية حتى قادته إلى نظام « الرؤية المتعددة » ، حيث يتم عرض ثلاث صور جنبا إلى جنب على شاشة بانورامية عملاقة . أحيانا تكون الصور على الشاشات مختلفة ومتكاملة من حيث دلالتها الفكرية وأحيانا تتصل ببعضها لتشكل بانوراما واحدة شاسعة .

واجتذبت المدرسة الانطباعية مخرجين آخرين – چيرمين دولاك ، والصحفى الشاب چون استان (*1897 - 1953*) الذى أكد بفيلمه « قلب وفى » (*1923*) على « الاتجاه الشعبى » ، حيث التركيز على معالجة موضوعات من الحياة الواقعية والبشر الواقعيين بعيدا عن العالم غير الحقيقى المرتبط عادة بالسينما الأمريكية . وقد ظل هذا الاتجاه ملمحا ثابتا من ملامح السينما الفرنسية الجيدة . ورغم أن الحركة الانطباعية انتهت عمليا بموت ديلوك فى *1924* إلا أن تراثها كان يضم فكرة جماعية السينما (« نادى السينما » عند ديلوك) والسينما المتخصصة :

> كانت هذه الجماعةأول من أكد فى أوروبا مكانة الفيلم باعتباره فنا ، مساوياً أو حتى متجاوزا للموسيقا والمسرح والأدب ، وأول من حصل على اعتراف بهذه المكانة . وبخلقهم للنقد السينمائى المستقل أعطوا مزاعمهم جسدا ووجودا ماديا . من تلك اللحظة فصاعدا صارت السينما موضوعا لحوارات مائدة العشاء شأنها شأن المسرحية والرواية ، وانبثقت داخل النخبة المثقفة مجموعات كانت السينما اهتماما فنيا رئيسيا بالنسبة لها (*) .

غالبا ما يطلق على الحركة الانطباعية اسم « الطليعة الأولى » لتمييزها عن « الطليعة الثانية » التى نشأت من اتصال السينما باتجاهات العشرينيات الطليعية فى الفن والأدب ، المشتقة من الحركات التكعيبية والمستقبلية والمواكبة لدادا وللسورياليين . كان دادا قد ترك أثرا فى السينما فى ألمانيا من خلال أعمال ڤايكنج ايجلينج (*1880 - 1925*) والتى واصلها هانز ريختر ووالتر روتمان . وفى فرنسا قدم المصور الأمريكى مان راى فيلمه الساخر الاسم « العودة إلى العقل » الذى تم عرضه

(*) چورچ سادول ، السينما الفرنسية (لندن ، *1953*) .

الأول فى الجمعية الدادية الشهيرة « الطريق إلى اللحية » . كما قام فرناند ليجيه ودادلى ميرفى باتباع أسلوب الصور التجريدية لهذا الفيلم فى فيلمهما « الباليه الميكانيكى » . وفى 1924 كُلف رينيه كلير (1898) ، الذى كان صحفيا وممثلا ذلك الوقت ، بإخراج فاصل فيلمى ليستخدم فى باليه « ريلاش » الذى صممه الدادى فرانسيس بيكابيا لاستوديوهات باليه رولف دى مير . وعلى موسيقا ايريك ساتيه ، الذى قام بالتمثيل فى الفيلم بجانب زعماء الجماعة الدادية فى باريس ، جاء فيلم «فاصل مسرحى» خليطا من الكوميديا الفرنسية الرخيصة لفترة ما قبل الحرب وغرائب فوياد والعراء القراح ، بغرض الصدمة والإضحاك وإثارة الدهشة . وقد كان هنالك وجود ظاهر ، وإن يكن أقل عناداً ، لبعض السمات الدادية فى فيلم كلير الذى بدأه قبل « فاصل مسرحى » وهو « باريس النائمة » (1924) حيث قدم تصورا كوميديا لما يمكن أن يحدث لوفقدت باريس القدرة على الحركة بفعل أشعة سحرية .

كان « فاصل مسرحى » أحد التجليات الأخيرة للدادية حيث اغتصبت منها العرش الحركة السوريالية التى ولدت كنبتة فى جمعية « الطريق إلى اللحية » . ولقد رفض المجلس البريطانى للرقابة على الأفلام فيلم چيرمين دولاك « المحارة والكاهن » (1928) ، سيناريو أنطونان أرتود ، على أساس أنه « ملغز إلى درجة انعدام المعنى تقريبا . وإذا كان ثمة معنى له فى النهاية فهو معنى مرفوض لاشك » . والفيلم يتناول برموز التحليل النفسى عالم أحلام قس يعانى الكبت ، غير أن هذه الرموز واعية بما لا يتفق مع السوريالية الحقة ، وإن كانت أقل اهتراء بكثير مما فى « كلب أندلسى » (1928) الذى كتبه الأسبانيان لويس بونويل (1900) وسلفادور دالى وأخرجه بنيول وحده على ما يبدو . والفيلم الذى يعد بمثابة « دعوة يائسة حارة للقتل » كما تقول عناوينه الافتتاحية ، يقدم صورة للكوميديا والوحشية والمأساة فى لوحات ملتقطة بشكل وثائقى من اللاوعى .. عين تشطرها شفرة حلاقة ، كف مقطوع ، عش للنمل فى راحة يد حية .

وقد ظلت السينما السوريالية باقية فى الأفلام الناطقة . فقدم بونويل « عصر الذهب » (1930) فيلما مليئا بالصور القوية الفريدة ، كصورة المسيح فى هيئة

الماركيز دى صاد ، واحتفالا صاخبا بالحب المجنون كما عند السورياليين . وعلى مدار أربعين عاما تالية لن يتخلى بونويل بصورة كاملة عن هذا الهاجس السوريالى . وفى **1930** أضاف جان كوكتو (**1889 - 1963**) السينما إلى مجموعة الفنون الكبيرة التى يمارسها وقدم فيلمه الغنى الأجواء « دم شاعر » ، الذى موله كما مول « عصر الذهب » الڤيكومت دى نوييل ، والذى جاء توليفا لرموز شعرية ذاتية وواعية على نحو لا ينتمى بصورة حقيقية لمبادىء السوريالية .

وبينما استمر عدد من صناع الأفلام فى اقتفاء أثر السينما التجريدية – من بينهم مان راى ، دولاك ، مارسيل دوشامب – اتجه اهتمام الطليعة الثانية اتجاهات جديدة ومتميزة تماما . كان ثمة اهتمام بالأفلام التسجيلية ، ربما بتأثير الأفلام السوڤيتية حديثة الوصول إلى باريس ، والتى كانت تؤكد على صور الحياة الواقعية والناس العاديين . قدم البرازيلى ألبرتو كاڤالكنتى ، مصمم مناظر فيلم ليربيير « غليظة القلب » ، « لا شىء إلا الساعات » (**1926**) ، وهو عبارة عن صور ليوم من حياة باريس ومتأثر بشكل واضح بفيلم ماير وروتمان « برلين » . كما جاءت أفلام تسجيلية أخرى أكثر إنسانية فى اهتماماتها ، مثل « نوجون وإلدورادو يوم الأحد » (**1929**) لمارسيل كارنى و « المنطقة » لچورچ لاكومب . كذلك تابع چين بنليڤيه اتجاه الفيلم التسجيلى العلمى كاشفا عن أشكال هندسية وتجريدية فى الظواهر الطبيعية .

هذه المرحلة التسجيلية للطليعة أنتجت على أية حال تحفتين خالدتين : « بخصوص نيس » (**1930**) الذى مزج فيه مخرجه الشاب چين ڤيجو (**1905 - 1934**) بين النقد الاجتماعى والسوريالية وأسلوب دزيجا ڤيرتوف ، و « لاس هوردس **Las Hurdes** » ، وهو فيلم ناطق صور فى أسبانيا فى **1932** وفيه يصف لويس بونويل بسخرية مريرة قاسية تعاسة وبؤس أهالى لاس هوردس فى بقعة مبانيها الثرية الوحيدة هى الكنائس ، حيث يتجسد المأزق اليائس لحياة هؤلاء الناس تجسدا رمزيا فى التجائهم إلى الطب الشعبى لعلاج لدغات الثعابين بأعشاب هى ذاتها قاتلة .

هذه الأعمال التجريبية التى كانت شهرتها وتأثيراتها على السينما العالمية أكبر

كثيرا من ميزانياتها الهزيلة استمرت بجانب سينما تجارية فى حالة جزر شبه دائم وملتزمة إلى حد كبير بسياسة عقيمة فى الأخذ عن الأعمال الأدبية . وكانت الاستثناءات هى أعمال أبيل جانس وچاك فيدر ورينيه كلير . ورغم أن فيدر كان يخرج أفلاما منذ ***1916*** إلا أنه لم يصل إلى مكانة بارزة إلا مع « الأطلانتيد » (***1921***) الذى صور جميع مشاهده الخارجية فى الصحراء . وفى فيلم تالٍ عن رواية لأناتول فرانس استطاع فيدر أن يمزج بين تأثيرات انطباعية صريحة ولمحات واقعية شديدة الحيوية . ولقد كتب فيدر عن أعماله المتأخرة أن المعادلة كانت هى « خلق إطار وحبكة جماهيرية مع قليل من الميلودراما » ، وكانت هذه هى مكونات فيلمه الجذاب « وجوه أطفال » (***1925***) وكوميدياه الخفيفة « السادة الجدد » (***1929***) . ولما منع عرض هذا الفيلم الأخير بسبب نقده السياسى النزق رحل فيدر إلى هوليوود حيث أخرج لجريتا جاربو « القبلة » (***1930***) والنسخة الألمانية لفيلم « آنا كريستى » (***1932***) ، ولرامون ناڤارو « ابن الهند » (***1931***) و« الفجر » (***1931***) .

أما رينيه كلير فقد هجر البرج العاجي للطليعة واتجه إلى السينما التجارية . وبعد بضع بدايات مترددة – « شبح الطاحونة الحمراء » و« الرحلة الخيالية » فى ***1925*** و«فريسة الريح» فى ***1926*** – حقق واحدا من أعظم نجاحاته بفيلم « قبعة القش الإيطالية » (***1927***) الذى استطاع فيه خلق معادلات بصرية للكوميديا اللفظية فى الهزل المسرحى الشهير للابيش وميشيل وإكسابها إيقاعا يكاد يسمع بالمعنى الموسيقى . وفى « الخجولان » (***1928***) حاول كلير أن يكرر المحاولة ولكن نجاحه كان أقل .

فى بريطانيا . حيث جاء فى أعقاب الضعف الاقتصادى ضعف تقنى ، كان ***59٪*** مما يعرض على الشاشة عشية عام ***1925*** أفلاما أمريكية . فترات طويلة كانت تمر على الأستوديوهات البريطانية دون أن تنتج فيلما واحدا . ومعظم شركات الإنتاج التى كانت تعمل وقت نهاية الحرب اختفت من الوجود . فى ***1923*** أغلق السينمائى الرائد سسيل هيبويرث ستوديوهاته ، وكانت قبل ذلك قد انخرطت فى تقديم أفلام رومانتيكية

رقيقة عن أعمال أدبية ، أفضلها ما أخرجه هنرى إدواردز . كما أنهت أعمالها شركات أخرى كانت واعدة فترة ما بعد الحرب مثل برودويست وإليانس . قلة قليلة فقط من المخرجين هى التى نجحت فى تقديم أعمال ذات مواصفات فوق المتوسط فى بداية العشرينيات : موريس إلفى وفيكتور ساقيل فى شركة جومون بريتش ، جورج بيرسون (**1875 - 1973**) الذى استطاع لبرهة ومن خلال شركته الخاصة ويلش - بيرسون أن يخرج السلسلة الكوميدية الممتازة « سكويبس » ، والتر سامرز وچيوفرى باركاس اللذان قاما بإعادة بناء باليهات الحرب الأولى ، هربرت ويلكوكس (**1891 - 1977**) المتنوع الاتجاهات والأقرب إلى الحرفية المجردة ، وجراهام كتس (**1885 - 1958**) .

ثم بدأت حالة إحياء واضح تزامنت مع صدور « قانون أفلام السينما توجراف لسنة **1927** » . كان ثمة حالة من الغضب والشكوى فى جميع قطاعات صناعة الفيلم فى بريطانيا ، ولذا جاء هذا القانون بهدف إيقاف نظام حجز الأفلام بالجملة وفرض الإنتاج البريطانى على دور العرض ، ومن ناحية أخرى ، وقبل ذلك القانون ، كان مايكل بالكون (**1896 - 1977**) ، منتج فيلم جراهام كتس « إمرأة لإمرأة » (**1924**) ، قد أعلن عن نفسه بوصفه منتجا صاحب ذوق فنى وذكاء استثنائيين . فى **1924** أسس شركة « أفلام جينز بورو » ، وقدم مع كتس فى **1925** « الفأر » ، بداية شهرة أيڤور نوڤيللو الذى سيصبح أحد نجوم الفيلم البريطانى الصامت المعدودين الذين سيحققون مكانة عالمية (النجم الكوميدى بيتى بالفور مثال آخر) . كما قدمت جينز بورو مخرجا ذا إمكانيات مذهلة هو ألفريد هيتشكوك (**1899 - 1980**) (*) . وكان هيتشكوك قد كشف فى « النزيل » (**1926**) عن تمكنه من السرد وخلق الجو العام ، خاصة حين يعمل فى مجال الإثارة التى سيجعل منها على نحو متميز مملكته الخاصة فيما بعد .

(*) مع دراسته للهندسة كان هيتشكوك مهتما بالفن والتحق بالعمل باستوديوهات ايلنجتون مشرفا على القسم الفنى للفرع البريطانى « لشاهير الممثلين - لاسكى » . وفى *1922* شرع فى إنتاج روائىء مستقل بعنوان « رقم *13* » غير أنه لم يكتمل . وعندما خضعت ايلنجتون لإدارة بالكون ، فى العام نفسه ، بقى هيتشكوك فى وظيفته وعمل مخرجا مساعدا لجراهام كتس . وفى *1925* أعطاه بالكون فرصة لإخراج فيلمين فى ألمانيا (نظرا لتردد الموزعين البريطانيين فى التعامل مع مخرج جديد) . وكانا الفيلمان هما « حديقة اللذة » (*1925*) و « النسر الجبلى » (*1926*) .

وفى أعقاب « النزيل » قدم هيتشكوك مجموعة أفلام عن أعمال أدبية ، عن مسرحية نوڤيللو « أسفل التل » (1927) وعن نويل كوارد « الفضيلة السهلة » (1927) . بعد ذلك احتكرته المؤسسة البريطانية الدولية للأفلام ، التى كانت حديثة النشأة آنذاك وكان المرجو أن تصبح باستوديوهاتها الحديثة الضخمة فى إيلسترى هولى وود بريطانيةً . وهناك قدم هيتشكوك أربعة أفلام متفاوتة القيمة : « الحلقة » (1927) ، وهو أول فيلم له عن سيناريو أصلى ، عمل هادىء أخاذ عن صعود ملاكم من كشك صغير إلى قاعة ألبرت ، « زوجة المزارع » (1928) عن مسرحية لإيدن فيلبوتس ، وتدور أحداثه فى ريف انجليزى تم انتقاؤه وتصويره بحساسية ، « شامبانيا » (1928) ، كوميديا اجتماعية غبية رغم الأداء الرائع للنجم المحبوب بيتى بالفور ، و « رجل المنك » (1929) حيث قدم قصة مثلث غرامى بالغة السخف عن رواية لهول كين وأداء تمثيلى غير مقنع للنجمين الأجنبيين كارل بريسون وآنى أوندرا . كانت الأفلام الناطقة هى ما سيحقق إمكانيات هيتشكوك كاملة .

كما عرفت السينما البريطانية مخرجا بارزا آخرا مع نهاية عصر الفيلم الصامت . مثلما تعلم هيتشكوك حرفته مع جراهام كتس ، عمل أنتونى أسكويث (1902 - 1968) مع سينكلير هيل حرفى الفيلم الصامت القدير فى بريتش انترناشونال ؛ وكان من بين الأعمال التدريبية التى قام بها فى تلك الفترة أداء دور البديل لفيليس نلسون – تيرى فى المشاهد الخطرة فى « بوديكايا » . وفى 1928 اقترح أسكويث على الاستوديو قصة أول أفلامه ، « الشُهُب » ، الذى قام بإخراجه تحت إشراف مخرج أقدم محدود الموهبة هو أيه . ڤى . برامبل ، وكان الفيلم كوميديا شديدة الذكاء والرشاقة عن الحياة فى استوديو سينمائى . أما فيلمه التالى « قطار الأنفاق » فهو شىء نادر وسط الأفلام البريطانية ذلك الوقت ، حيث يدور حول شخصيات حقيقية معقولة من الطبق العاملة – حمال وكهربائى فى قطار الأنفاق يعشقان فتاة واحدة بائعة فى أحد المحلات . غير أن الفيلم لم يلق نجاحا ملحوظا ، شأنه شأن « أميرة الهروب » (1930) ذلك الفيلم التافه الذى تم تصويره فى ألمانيا . ثم جاء « كوخ فى دارتمور » (1930) ليؤكد كل وعود « الشهب » ، وهو يدور حول قصة مثلث غرامى متوترة ومأساوية . وقد نُفِّذَ الفيلم

صامتا ، غير أن المنتجين ، مع الهوجة التى أعقبت دخول الصوت ، طلبوا من أسكويث إضافة بعض مشاهد ناطقة ، فاختار جزءا واحدا فحسب .. حين يدخل البطل والبطلة دار سينما تعرض فيلما ناطقا ، ليكون صوته هو الصوت الوحيد بالفيلم الأصلى . حيلة فائقة الذكاء عملت فى التو على تخفيف القتامة الجوهرية للقصة وتقديم انعكاس للحالة النفسية للشخصيات ، كما جسدت عن غير قصد معارضة قاسية لبعض الأفلام الناطقة التى كانت فى ذلك الوقت تستورد من أمريكا .

فى مواجهة الاستعمار الأمريكى ، كان هذا هو كل ما يمكن للسينمات القومية أن تفعله لكى تظل موجودة ، والبلدان التى لم تؤسس لنفسها تراثا سينمائيا قبل نهاية الحرب الأولى باتت فرصتها لخلق سينما قومية أصيلة الآن أقل . ولعله جدير بالملاحظة العابرة ذلك التطور ، المستقل تقريبا عما كان يحدث فى سينما بقية العالم الذى حققته صناعة السينما فى الهند واليابان . فمن المعتقد أن ستوديوهات كلكتا وبومباى قد أنتجت قرابة ألف وخمسمائة فيلم فيما بين **1912** ودخول الصوت – دون أن تترك اسما لواحد منها نتذكره . لقد نشأت السينما الهندية بوصفها حرفة حكى جماهيرية قحة ، وحققت شعبية هائلة بين المتفرجين غير المتعلمين الذين كانت أذواقهم تميل إلى الحكايات المألوفة ذات الحبكات والشخصيات البسيطة الواضحة وكذلك إلى الطول الجامح . وهى المعايير التى ستظل تحدد شكل قطاع كبير من الإنتاج السينمائى الهندى لسنوات عديدة فيما بعد .

أما اليابان ، على الجانب الآخر ، فقد طورت سينما شديدة الإتقان والثراء منذ وقت مبكر ، وإن لم تصل آثارها إلى العالمية إلا بعد الخمسينيات حين صارت ثمة جهود واعية لاختراق الأسواق الغربية ، أما فيما قبل فقد كان هنالك اعتقاد ، عام فى الفن اليابانى ، أن الجمهور الأجنبى لن يفهم أو يقدر الأفلام اليابانية .

كان اليابانيون وقت اختراع السينما يعيشون حالة من الحماس لامتصاص التقنيات الغربية ؛ هكذا وصل الكاينتوسكوب طوكيو فى **1896** ، وسينماتوجراف

لوميير فى فبراير 1897 . وفى الوقت ذاته تقريبا بدأ تصوير أولى الأفلام اليابانية ، وفى 1899 كانت هناك تسجيلات قصيرة وطموحة لرقصات الجيشا ولكبار فنانى الكابوكى . ولوقت طويل ظلت السينما مرتبطة بالكابوكى ، بل أن أول فيلم يابانى قصصى « هيا نتنزه فى ظلال القَيْقَب » (1902) ، كان معدا عن مسرحية كابوكى . ومن الآثار الغريبة لتقاليد الكابوكى أن الأدوار النسائية فى الأفلام اليابانية ظلّ يؤديها رجال لسنوات عديدة ، فكان الممثل العظيم كاسو هاسيجاوا فى فترة من حياته هو أشهر نجم وأشهر نجمة فى الوقت نفسه .

وفى 1908 تم افتتاح أول ستوديو لشركة يوشيزاوا ، والذى أجرى تجارب لإنتاج فيلم ناطق فى العام التالى مباشرة . ثم وقعت أزمة فى 1910 حين رفضت مسارح الكابوكى السماح لممثليها بالظهور فى الأفلام . هذه الصدمة دفعت السينما اليابانية إلى ثورة مفاجئة ، شجعها عليها أيضا تأثير الأفلام الغربية التى كانت تستورد لسد الفجوة الناجمة عن تخفيض الإنتاج المحلى . وجرت بعض الإصلاحات وكان من بينها قبول الممثلات فى الأفلام . وقرب نهاية الأزمة اندمجت الشركات السينمائية الأربع الموجودة فى كيان واحد باسم نيكاتسو وأنشأت ستوديوهات جديدة فى طوكيو وكايوتو ، ليتأسس بهذا ذلك الفصل التقليدى فى السينما اليابانية بين الأفلام التاريخية (چيداى چيكى) حيث يتم إنتاجها فى كايوتو التى تنتشر من حولها الأماكن الأثرية والمعابد ، وبين أفلام الموضوعات المعاصرة (چينداى چيكى) حيث يتم إنتاجها فى طوكيو بشكل عام . من ذلك الوقت أيضا ، وفى أعقاب استخدام الممثلين العصريين وأساليب التمثيل العصرية ، أظهرت السينما اليابانية تحمسا ملحوظا للتجريب . على سبيل المثال ، فى غضون عام 1914 كانت ثمة تجارب فى الفيلم الناطق والملون (*) ، وتجارب فى نوع سينمائى متميز سيُطلق عليه « رينسا چيكى » يقوم فيه الممثلون بالأداء جنبا إلى جنب مع الرسوم المتحركة . كما تم الأخذ عن الأعمال الأدبية الأجنبية بحرية وتصرف ، بما فى ذلك تولستوى ، وتقليد سلسلة « زايجومار » الفرنسية كثيرا .

(*) باستخدام طريقة الكاينماكلر . وهى نظام تجميعى بارع ابتكره الرائد البريطانى چورج ألبرت سميث وتشارلز أربان . حيث يتم تصوير الفيلم بضعف السرعة المعتادة ، ثم معالجته وعرضه فى النهاية من خلال مرشحين أزرق وأحمر يتبادلان بسرعة من كادر إلى كادر .

وبعد **1918** ووصول « التعصب » و« كابيريا » وسلاسل الأفلام الأجنبية إلى اليابان ، دخلت السينما فى حقبة جديدة تمتص فيها تقنيات ما بعد جريفيث وتمحو ما عندها من تقاليد رجعية كالبنشى . و« بنشى » هم فى الأصل المعلقون الذين يصفون أحداث الفيلم ، والذين كانوا قد اغتصبوا لأنفسهم شيئا فشيئا أهمية أكبر وأكبر ، وغالبا إلى درجة حجب ما يدور على الشاشة برمته عن طريق ثرثرتهم وأغانيهم ورقصهم وما يقدمونه من فنون التسلية .

واعتبارا من وقت تأسيس « رابطة الفيلم الفنى » فى **1919** على يد المخرج الشاب نوريماسا كاى رياما (**1893**) صار ثمة إحياء فنى ملحوظ ، وجرى إنشاء عدد كبير من شركات الإنتاج . كما عاد من الولايات المتحدة مخرجون مثل توماس كوريهاوا الذى عمل هناك مع آينس وهنرى كوتانى الذى عمل مصورا لدى باراماونت ، ليضفوا المزيد من الأساليب الغربية على الفيلم اليابانى . ولقد عمل كوتانى لدى شركة شوتشيكو حديثة النشأة التى دفع نجاحها وقدرتها على المنافسة بستوديوهات نيكاتسو لرفع مستوى إنتاجها ، وكان من حسن حظ نيكاتسو أن عمل لديها واحد من أعظم المخرجين اليابانيين .. كنى ميزوجوتشى (**1898 - 1956**) .

ثم جاء زلزال **1923** ودمر الأستوديوهات كلها عدا ستوديوهات نيكاتسو فى كايوتو ، والتى وقعت عليها مسئولية تلبية الطلب الجماهيرى المتزايد على الأفلام . ومع كم إنتاج بلغ **875** فيلما فى سنة **1924** وحدها كان من المحتوم أن يهبط الكيف إلى قرار سحيق ، وإن كان مخرجان اثنان - مينورو موراتا (**1894 - 1937**) وياتاكا آيب (**1898**) اللذان تعلما فى أمريكا - قد نجحا فى الارتفاع فوق المستوى العام . ثم جاءت جهود أكثر وعيا ودقة لرفع مستوى الأفلام عقب تكوين شوزو ماكينو لشركة إنتاج سينمائى ، قدمت ثانى عظماء السينما اليابانية تينوسوكى كينوجاسا (**1896**) . كما ظهر فى نهاية عصر الفيلم الصامت عدد من المخرجين ممن سيصل إنجازهم الإبداعى إلى ذروته مع الفيلم الناطق وخاصة بعد الحرب الثانية ، أمثال هينوسوكى جوشو (**1902**) ، ميكيو ناروسى (**1905**) ، ياسوچيرو شيمازو ، وقبلهم جميعا ياسوچيرو أوزو (**1903 - 1963**) الذى يعد واحدا من أكثر الفنانين تفردا بين كل من أفرزتهم السينما من المخرجين المنحازين بقوة إلى الموضوعات الاجتماعية والمعاصرة .

إن أكثر ما يثير الدهشة فى أمر الثورة التى هزت السينما فى أواخر العشرينيات هو أنها لم تحدث مبكرا عن هذا التوقيت . فما تصوره إديسون عن السينما بدايةً أنها امتداد لجهازه الفونوجراف ، بل إن بعضا من كاينتوسكوباته كان مزودا بأدوات إضافية وسماعات أذن لإعادة إنتاج الصوت . كما أن الأخوين لوميير نفسيهما حصلا على براءة تسجيل مشروع نظرى صرف لربط السينماتوجراف بفونوجراف ربطا متزامنا فى **1896** ، كما سجل أوجست بارون فى الأثناء ذاتها تقريبا براءة مجموعة ابتكارات لأجهزة أكثر عملية لإنتاج أفلام ناطقة . وخلال «المعرض السنوى » فى سنة **1900** كان هنالك ثلاثة أجهزة متنافسة معروضة فى باريس ، أكثرها نجاحا جهاز « الفونوسينما » الذى قدم صورا ناطقة لنجوم مسرح مشهورين من أمثال سارة برنار وكوكلين آينيه وريچان ، والذى تمتع بوجود مربح تجاريا لعدة سنوات . وفى **1900** أيضا قام هنرى چولى ، زميل شارل باتيه السابق ، بتسجيل براءة اختراع جهاز لمزامنة الصوت والصورة ، بينما قدم ليون جومون أولى عروض « الكرونوفون » الذى سيظل يستثمره بنجاح حتى الحرب .

استمرت التجارب فى فرنسا وغيرها طوال العقد التالى ، فى ألمانيا أوسكار ميستر ، فى السويد بولسن وماجنسون ، فى اليابان شركة يوشيزاوا ، فى أمريكا

شركة أكتوفون وإديسون نفسه ، وفى بريطانيا چيمس ويليامسون وسسيل هيبويرث الذى استغل بنجاح جهازه « صور الڤيڤافون » فى 9/1910 . هؤلاء جميعا طوروا أجهزة للصوت قادرة على العمل .

إن السينما لم تكن فى أى وقت من الأوقات صامتة بالمعنى الدقيق للكلمة . وحتى من قبل عرض الأخوين لوميير بكثير كان عرض راينود « إيمائيات مضيئة » تصاحبه قطعة موسيقية مخصوصة لجاستون بولين . وكانت إعلانات لوميير تشير إلى مصاحبة رباعى ساكسفون لعرض الأفلام فى 1897 ، كما كان ميلييه يقوم بنفسه بالعزف على البيانو فى العرض التجارى لفيلمه « رحلة على القمر » فى 1902 . وكان لفيلم « مقتل دوق جيز » (1908) لحن كُلف بعمله خصيصا الموسيقىّ سان ساين . كان هذا هو الحال طوال عصر الفيلم الصامت ، حيث كان لكل فيلم مهم عمل موسيقىّ خاصّ يصاحبه ما لم تكن مقطوعة كتبت له خصيصا ، وقد رأينا من قبل أن شوستاكوڤيتش كتب موسيقا لمصاحبة عرض « بابل الجديدة » . كذلك وضع هونيجر موسيقا أفلام جانس « العجلة » و « نابليون » ، بل وهناك أسطورة ربما بها قدر من الحقيقة أن الموسيقا التى وضعها إدموند ميسيل لعرض فيلم آيزينشتاين « البارجة بوتمكين » فى برلين قد حظرتها بعض البلدان التى سمحت بعرض الفيلم نفسه . وكان لمثل هذه الموسيقا المصاحبة الأوركسترالية البناء عيوب بالطبع ، حيث كان الفيلم يعرض فى دور كثيرة مختلفة بطرق شديدة التباين فى أداء موسيقاه المصاحبة .. من بيانو وكمان واحد إلى أوركسترا كامل . لذا كان من الأيسر للموزعين أن يرفقوا مع كل فيلم بيانا إرشاديا بمجموعة منتخبات موسيقية يقترحونها من مطبوعات خاصة تضم أفكارا موسيقية رئيسية للأفلام . ومن حين إلى آخر كان يمكن أن يشارك أحد المغنيين فى مصاحبة الفيلم ، فالممثل الكوميدى الكبير أوليڤر هاردى كان أول عمله بالسينما من خلال الغناء ضِمْنَ رباعى رجالى خلف شاشة أحد النيكلوديونات فى أطلانطا ، چورچيا .

لقد كانت المؤثرات الصوتية تنفذ فى البداية بوسائل كيفما اتفق . ويقول أحد كتاب سنة **1912** :

> كانت المحاولات الأولى لإدخال المؤثرات الصوتية تثير مواقف هزلية طريفة . فالفتى المكلف بهذا العمل كان عادة ما يحوله إلى فرصة للاستمتاع بالضجة فينكب على عمله بحماسة محمومة متجاوزا حدود المنطق واللياقة (*) .

ثم يذكر الكاتب فى سياق آخر :

> اليوم ، هذه المؤثرات يتم استخدامها بحذر وتمييز شديدين ، وبما يتناسب مع الفيلم ذاته وينتج عملا منسجما وممتعا .

وفى إشارة الكاتب إلى أنه « خلال السنتين أو الثلاث الماضية صار هناك ميل قوى لمصاحبة الحركات على الشاشة بمؤثرات صوتية مميزة » ، عرضَ أيضا للآراء مع وضد هذا الاتجاه :

> عارض بعض محبى الأفلام من المثقفين الفكرة على اعتبار : أنه إما أن تستخدم المؤثرات الصوتية المميزة مع كل حركة تدور على الشاشة ، وهو مالا يحدث ، أو ألا تستخدم على الإطلاق . بينما رأى البعض الآخر أن الصوت يضفى مزيدا من الواقعية على المشهد ...

والكاتب مع هذا يستخلص فى النهاية أن « استخدام المؤثرات الصوتية فى الأفلام أمر مبرر تماما شريطة أن يتم ذلك بحكمة » . وفى سبيل تحقيق هذا الاستخدام الحكيم كان بمقدور العارضين الاستعانة بماكينة تسمى « الأُليفيكس » ، من ابتكار السيد أيه . اتش . مورهاوس ، كان يمكنها إنتاج ما يقرب من خمسين مؤثرا صوتيا مختلفا .. من ضوضاء العواصف وغناء الطيور ونباح الكلاب إلى دوى الطلقات النارية وتنفيس البخار وأزيز المراجل ومقلاة الزيت .

(*) إف . أيه . تالبوت ، الأفلام المتحركة : كيف تُصنع وتعمل ، *1912* .

كانت الرغبة فى وجود الصوت فى الأفلام واضحة آنذاك ومستمرة . كان جليا منذ البداية أن الأصوات وخاصة الموسيقا تكثف تأثير الصورة . ويعتبر فيلم كارل تيودور دراير « آلام جان دارك » (1928) ، وهو واحد من أواخر الأفلام الأوروبية الصامتة العظيمة ، بمثابة استغاثة تطلب إضافة الصوت والكلام إلى فن الصورة المتحركة . حيث كان دراير بتركيزه على الأربع وعشرين ساعة الأخيرة فى حياة چان دارك والمراحل الختامية لجلسة الحكم عليها ، كما سجلها الأسقف دُبوا ، يهدف إلى خلق حالة من الواقعية النفسية من خلال إطار زمكانى واحد لابتعاث الطبيعة المادية للزمان والمكان بشكل مقنع . لذا أنشأ قلعة روين على غرار منمنمات العصور الوسطى ، كما صُممت الملابس والكماليات بشكل وظيفى بعيدا عن الحشو الثقيل المفتعل الذى اتسمت به الأفلام التاريخية ذلك الوقت . كما استفاد دراير من شرائط التصوير البانكروماتية (*) الحديثة وقتها فتخلى عن الماكياچ . ومن خلال اللقطات القريبة التى تسود الفيلم استطاع أن يقتنص الملامح العارية الموحية لممثليه . كما كان على الممثلة فالكونيتى أن تحلق رأسها بالموس بالفعل فى مشهد حلق رأس جان دارك . والحق أن فالكونيتى (1893أو 1901 - 1946) – وهى ممثلة مسرحية رفيعة المكانة ذات مزاج جامح أضر بعملها كثيرا ، ولم تقدم للسينما غير هذا الفيلم – استطاعت تحت قيادة دراير القاسية أن تقدم إلى الشاشة واحدا من أعظم الأدوار فى تاريخ السينما ، بأداء صادق تماما ، معبر تماما ، يفصح عن تماهٍ داخلىّ كامل مع الشخصية ، ولا أثر فيه لتقاليد الأداء المسرحى بالمرّة .

والفيلم بدأ تصويره فى خريف 1926 وعرض فى 1928 ، وقد أعلن دراير بصدق عن أسفه لعدم تمكنه من استخدام تقنيات الصوت فيه . وهو يعتمد فى مبناه إلى حد بعيد على شكل التحقيق القضائى ، ولذا يقوم الجانب الأكبر منه على التعليقات المكتوبة لنقل الحوار – أسئلة القضاء العويصة وإجابات چان دارك البليغة والصريحة فى آن واحد . وجاء تناوب اللقطات القريبة وتعليقات الحوار المكتوبة مشوشا للإيقاع الطبيعى للفيلم غاية التشويش . غير أن هذا القصور لم يكن ذلك الوقت يتطابق بالضرورة مع

(*) أفلام ذات حساسية متساوية لجميع الألوان – المترجم .

الحاجة إلى الصوت التى أقرها دراپير ذاته . لقد أعجب بول روثا بالفيلم ، وهو واحد من أبلغ نقاد تلك الأيام ، ولكنه شعر مع هذا أنه يفتقد « الغاية المركزية للسينما ، حيث كل صورة منفصلة ليست لها قيمة عضوية بذاتها ، فهى ليست سوى جزء من الشكل الكلى المتحرك .. والفيلم لا يكشف بشكل كامل عن الخواص الفيلمية الحقيقية » . كان العنصر المفتقد هو الصوت .

شأنه شأن اختراع الصورة المتحركة فى **1895** ، اعتمد تحقق واكتمال الفيلم الناطق على المزج بين عدة تقنيات . كان من الضرورى تسجيل الصوت ، ومزامنته مع الصورة ، وإعادة إنتاجه وتكبيره ليملأ قاعة العرض . تسجيل الصوت كان ممكنا بفضل فونوجراف إديسون وجرامافون أسطوانات برلينر منذ وقت مولد السينما ، غير أن أجهزة التسجيل – الأبواق الهائلة التى يلزم أن تكون قريبة لوجه المتحدث – لم تكن وسيلة عملية أمام الكاميرا . ومن الحلول المبكرة لهذه المشكلة تسجيل الصوت سلفا ثم تكييف الصورة التمثيلية معه . ومع ظهور التسجيل الكهربائى فحسب ، فى العشرينيات ، أصبح التسجيل المتزامن ممكنا بحق .

منذ السنوات الأولى للسينما ، وتجارب أوجست بارون ، كانت هنالك أدوات لمزامنة جهاز العرض السينمائى مع الفونوجراف بشكل ميكانيكى ، والتى أصبحت أكثر عملية حين أفسحت الكاميرات وأجهزة العرض اليدوية الطريق لماكينات بديلة ذات محركات ويسهل تنظيم سرعتها . وقد نفذت الأفلام الناطقة الأولى ، التى قدمت عن طريق نظام ڤيتافون وارنر فى **1926** ، بواسطة إعادة إنتاج الصوت بالأسطوانات المتزامنة . ولكنه كان واضحا أن السبيل للحصول على أفضل تزامن هو على الأرجح حين يمكن تسجيل الصوت على الشريط نفسه كالصورة . كذلك كانت إمكانية تحويل النبضات الضوئية إلى صوت شيئا معروفا بالفعل منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر ، كما ترجع تجارب يوچين لاوست فى تسجيل الصوت على شريط عن طريق خلية سيلينيوم إلى سنة **1906** . أما مشكلة صنع جهاز عرض قادر على إعادة إنتاج الصوت (التى تحتاج إلى تحريك الفيلم للأمام بمنتهى النعومة) فقد كانت مشكلة ميكانيكية محضة أقل صعوبة من مشكلة تحسين جودة الصوت إلى درجة يمكن معها

تمييز الكلمات المنطوقة . وفقط فى العشرينيات نجح دى لى فورست فى الحصول على تسجيل لصوته وهو يقول « استطعت أن أحدد بوضوح ما إذا كان يدور إلى الوراء أم لا ! » . ودى فورست هو مخترع مكبر الصوت الأوديون (ذى الصمام الترميونى) فى 1906 ، ذلك الجهاز الذى حل مشكلة تكبير الصوت بما يكفى للاستخدام المسرحى العملى . (أما جهاز كرنوفون جومون فكان يستخدم أبواقا عملاقة غير عملية) .

بعد الحرب الأولى ازدادت سرعة الأبحاث ، جنبا إلى جنب مع التطور السريع للراديو (*) . واهتمت جميع شركات الإذاعة والأجهزة الكهربائية الكبيرة والنامية بالابتكارات الجديدة . فعشية 1920 كانت جنرال اليكتريك مشغولة بابتكار نظام لتركيب الصوت على الفيلم ، وبعد عام تقريبا قامت ويسترن إليكتريك وبيل تليفون كلتاهما بتقديم نظام للأسطوانات . وفى الوقت ذاته كانت مجموعة من العلماء فى ألمانيا تطور نظام « تراى - أرجون » الذى ستؤول ملكيته فيما بعد إلى توبيسكلا نجفيلم .

لقد كانت الأفلام الناطقة موجودة بالفعل وتعرض بدور السينما فى بداية العشرينيات دون أن يثير ذلك ضجة كبيرة . فقد عرض دى فورست جهازا فى دار ريڤولى وسرعان ما كان لديه برنامج به أكثر من عشرين موضوعا قصيرا عن رجال السياسة وفنانى المنوعات . وفى 1925 شاهد الجمهور وسمع جهازه الفوتوفون بمعرض بريتيش إمباير فى ويمبلى ، بل وقامت مجموعة دور عرض أمريكية بتركيبه لديها ، غير أن ويليم فوكس سرعان ما قام باقتلاع الفوتوفون من ست دور عرض تابعة لشركته كانت قد ركبته .

إن تردد صناعة السينما الأمريكية فى أمر الأفلام الناطقة ليس بالشىء العصى التفسير . فالأستوديوهات الكبيرة الباهظة التكاليف كانت ستصبح على الفور شيئا قديما مهجورا ، كما سيلزم تركيب معدات جديدة للعرض بل وبناء قاعات عرض جديدة عازلة للصوت . سيضطر السوق الداخلى إلى تركيب أجهزة مكلفة بآلاف من دور العرض ، ومما فاقم الإحساس بالمشكلة أن هذه الأجهزة لم تكن جميعها متوافقة . أما

(*) بدأ أول بث إذاعى منتظم من محطة خاصة فى أمريكا فى 1920 ، وقبيل نهاية 1922 كان هناك 220 محطة عاملة .

على مستوى التوزيع الخارجى ، وحتى إذا كان لدى دور العرض الأجنبية الاستعداد لإعادة تجهيز نفسها بالمعدات الجديدة ، فلا شك أن السوق العالمى سينهار بين عشية وضحاها حين تُستبدل الأفلام الصامتة ولغتها الإيمائية (*) العالمية بأفلام كل من فيها يتحدث بالأمريكية (**) . علاوة على كل هذا ، كان لدى الشركات مخزون ضخم من الأفلام الصامتة لم تكن لتسمح أن يصير فجأة شيئا مهملا آيلا إلى الزوال ، هذا بالإضافة إلى أن نجوم السينما الصامتة ، الذين تم تلميعهم وتأليههم حتى تبيع وجوهُهم وأسماؤهم الأفلام الأمريكية فى كافة أنحاء الأرض ، كانوا فى حقيقة الأمر مدربين ومجهزين على فن الإيماءات فحسب ، ولم يكن لأحد أن يعرف كيف سيواجهون مصاعب الدراما الناطقة .

شركة ويسترن إليكتريك بعد أن فشلت مع المصارف وشركات السينما التى عرضت عليها استثمار اختراعها جهاز الاسطوانات المتزامنة ولم تجد معها سوى الإحباط اتجهت فى نهاية المطاف إلى شركة وارنر برازرز . وكانت تلك خطوة فى توقيتها المناسب . فوارنر كانت تجرى خطة توسع نشط بدعم من ممولى وول ستريت جولدمان وساكس ، اللذين كانا معجبين بنظام محاسبة التكاليف المحكم لدى وارنر . وكانت وارنر قد استهلت برنامجا لعروض ضخمة محترمة وقامت بتحديث معاملها وشرعت فى حيازة منافذ عرض وتوزيع جديدة ، كما طورت أساليب الدعاية والإعلان لتكون أكثر فاعلية وبساطة . كما يرجح أنها كانت على علم بمشكلات التعامل مع الصوت من خلال محطتى الإذاعة اللتين تملكهما .

على أية حال ، كانت وارنر متفتحة وتعاقدت مع ويسترن إليكتريك على أن تقدم أفلاما ناطقة مقابل الحصول على حصة مالية عن كل جهاز تبيعه ويسترن إليكتريك . وفى يونيو **1925** أنشأت وارنر دار عرض مجهزة للصوت فى ستوديوهات ڤيتاجراف القديمة ، وفى أبريل **1926** أسست شركة « ڤيتافون » بعد أن غيرت الاسم الأصلى

(*) كانت التعليقات على الفيلم الصامت بلغة أجنبية تعد بسرعة وتدمج فيه بسهولة .

(**) هذا الخوف اتضح أنه كان فى محله إلى حد بعيد . فحتى فى بلد مثل انجلترا أثارت الأصوات الأمريكية فى البداية شيئا من الضيق والسخرية وعدم الفهم .

لجهاز ويسترن إليكتريك . حتى هذه النقطة لم يكن لدى وارنر أية أفكار خاصة بالأفلام الناطقة ، حيث لم تكن ترغب فى أكثر من وسيلة لتقديم الموسيقا المصاحبة للأفلام الصامتة .

وفى **6** أغسطس **1926** قدمت وارنر فى « دار وارنر المبردة » ببرودواى برنامجا أهم فقراته « دون چوان » بطولة چون باريمور ومارى أستور ، صاحبته موسيقا متزامنة ومؤثرات صوتية . كما كان هنالك مجموعة أفلام قصيرة ، وحديث رتيب قصير مصور سينمائيا لويل هاييس قدم فيه الڤيتافون بوصفه ابتكارا سيحدث ثورة فى السينما .

وكان هاييس مصيبا فى الواقع . فقد نجح عرض وارنر نجاحا فرض على ويليم فوكس الداهية تغييرا كاملا ومفاجئا فى مواقفه . وكان فوكس يمتلك وقتها حق استغلال نظام « صوت على الفيلم » الذى طوره تيودور كيس وإيرل سبونابل بالاشتراك بشكل غير رسمى مع لى دى فورست ، والذى تم تغيير اسمه إلى « موڤيتون فوكس » . وهكذا فى يناير **1927** كانت أولى أفلام فوكس القصيرة جاهزة للعرض ، وفى مايو **1927** قدم أول فيلم حوارى ، عملا كوميديا قصيرا للمونولوجيست تشيك سيل بعنوان « قادمون ليمسكوا بى » ، ومع خريف **1927** دشن فوكس جريدته المصورة الناطقة « موڤيتون نيوز » . فى الأثناء نفسها تشجعت وارنر وتعاقدت مع نجم برود واى آل جولسون للظهور فى « مغنى الجاز » (**1927** ، إخراج ألن كروسلاند) ، وهو فيلم صامت بالأساس ولكن به فقرات موسيقية متزامنة وفقرة أو اثنتان من الحوار تشتملان على عبارة جولسون الدعائية المثيرة « أنتم لم تسمعوا شيئا بعد ! » . وبدأ السباق . فى **1928** قدمت وارنر أول فيلم روائى ناطق الحوار بالكامل ، « أضواء نيويورك » ، كما دخلت باراماونت مجال الصوت بفيلم « تداخل » . ومع سنة **1929** كان ثلاثة أرباع الأفلام الروائية التى تنتجها هولى وود أفلاما ناطقة – ولو فى بعض مشاهدها على الأقل ، كما كانت جميع دور العرض الكبيرة نسبيا فى الولايات المتحدة قد ركبت أجهزة الصوت ، رغم أن معظم الأفلام الناطقة ظلت حتى **1930** تقدم نسخا صامتة أيضا . ولقد مارست سياسة الأجهزة المتنافسة وعمالقة الصناعة الذين كانوا

يدعمونها قدرا كبيرا من الاحتيال الدقيق ، والذى لم يكن له حل إلا باتفاقية دولية للتوحيد القياسى لأجهزة الصوت تمت فى يوليو **1930** .

وقد أدى إدخال الصوت إلى تغييرات كبرى فى التنظيم الاقتصادى لهولى وود . تضاعفت ثروة الإخوة وارنر بشكل كبير ، وسرعان ما أصبحت شركتهم قوة تجارية عظمى ، تسيطر على شبكة توزيع تضم خمسمائة دار عرض إلى جانب حيازتها لسلسلة دور ستانلى الكبيرة ودور الرابطة القومية الأولى ، كما أنشأت فوكس ستوديو جديدا فاخرا وسيطرت لفترة على إمبراطورية « لويو » الشاشعة لوسائل التسلية . كذلك قامت مجموعة روكيفيللر بشراء مجموعة إنتاج « إف . بى . أو » القديمة وأنشأت شركة كبرى باسم « آر كيه أو » . وارتفعت إيرادات الشباك بنسبة خمسين بالمائة فيما بين عامى **1927** و **1930** نتيجة للحماس الجماهيرى الذى أوجدته الأفلام الناطقة . ولعل هذا يفسر إلى حد كبير نجاح صناعة السينما فى توجيه عواصف « الانهيار والكساد » الكبيرين اللذين انتهت بهما العشرينيات (*) . وربما كان توقيت وارنر لتقديم الأفلام الناطقة هو وحده ما أنقذ الصناعة التى بدأت تظهر عليها علامات الانهيار جلية فى **1926** نتيجة لاعتمادها الشديد على صيغ قديمة للإنتاج .

من الناحية الفنية ، جاء الشكل السينمائى الجديد مثيرا للعديد من المخاوف والمشاكل . حيث بدا للكثيرين شيئا مؤسفا أن يلغى وجود فن جديد فريد فى وسائله وقواعده بين عشية وضحاها . ولقد كتب ريتشارد جريفيث معبرا بتأثر عن إحساس المثقفين وفنانى السينما بالخسارة ذلك الوقت قائلا :

> ومهما تكن أوجه التطور التى كان يمكن للفيلم الصامت أن يحققها لو أنه عاش لفترة أطول سنوات قلائل ، فإنه قد بلغ فى أفضل تجلياته اكتماله الخاص بوصفه خبرة إنسانية قبل **1928** . أن يدخل المرء إلى

(*) ينبغى فى الوقت ذاته الإشارة إلى أن السينما قد بدت دائما وكأنها توفر عنصر التخدير الذى تحتاجه المجتمعات وقت الأزمات .

مسرح مظلم ، ويركز بصره على مستطيل مشرق من الضوء المتحرك ويستمع بشكل غير واع تقريبا إلى موسيقا لم تعد جيدة أو رديئة بذاتها إنما بعلاقتها بما يدور على الشاشة فحسب ، وقبل كل هذا .. أن يشاهد وهو مفتون ، أشبه بالمنوم ، تسلسلا من الصور التى تظهر وتختفى على هواها شأنها شأن تلك الصور التى تمنح نفسها طواعية إلى العقل وهو على حافة النوم ، ولكنها ، وشأنها أيضا شأن صور العقل الوسنان ، تراكم لنفسها تدريجيا معنى خاصا . إنها خبرة إنسانية فريدة ومكتملة بذاتها ، مختلفة بشكل جذرى عما قدمته وتقدمه الفنون الأقدم ووسائل الإعلام الحديثة من خبرات . إنها خبرة كانت تبشر بإمكانية أن تصبح هى الخبرة الفنية المميزة لعصرنا (*) .

كان صانعو الأفلام فى نهاية العشرينيات يشعرون بالتمزق بين فرحتهم بالقدرات الكامنة للفن الجديد وفزعهم منه فى آن واحد . وقد كتب بودوفكين فى هذا السياق :

إن الفيلم الناطق فن جديد ، ومن الممكن أن يستخدم بطرق جديدة تماما . إن أصوات البشر وأحاديثهم ينبغى ألا يستخدمها المخرج بوصفها قيمة واقعية موضوعية منجزة وتامة بذاتها ، بل عنصرا لإثراء الصورة البصرية على الشاشة وتكبير دلالتها .، بهذه الشروط يمكن للفيلم الناطق أن يصبح شكلا فنيا جديد ليس لتطوره فى المستقبل حدود (**) .

وقد اشترك بودوفكين وآيزينشتاين وألكسندروف فى نشر بيان شهير عن استخدام الصوت رحبوا فيه بالفكرة بحماس ، محاولين فى الوقت ذاته إرساء مبادىء نظرية لاستخدامه . وكانوا يشاركون العديد من صانعى الأفلام الشك العميق فى فيلم الحوار الطبيعى :

(*) بول روثا ، المصدر السابق .

(**) بودوفكين ، التمثيل السينمائى وتقنية الفيلم .

ان فترة أولية من الاضطراب والمفاجأة لا تضر بتطور فن جديد ، أن الفترة الثانية هى ما يخيف فى هذه الحالة ، تلك التى ستحل محل النقاء الذابل للإدراك الأول للامكانات التقنية الجديدة ، والتى ستؤكد عهدا من استخدام الفن الجديد بشكل تلقائى من أجل « الأعمال الدرامية الرفيعة » وغيرها من العروض المصورة ذات الطبيعة المسرحية (*) .

وفى بريطانيا ، هاجم بول روثا الشاب أفلام الحوار هجوما أشد عنفا :

ومن الممكن أن نستخلص أن الفيلم الذى تتزامن فيه المؤثرات الصوتية والأحاديث مع صورها المرئية على الشاشة هو على النقيض تماما من غاية السينما . إنه انحطاط ومحاولة مضللة لهدم الاستخدام الحقيقى للفيلم ، ولا يمكن أن تقبل على أنها شىء ضمن الحدود الحقة للسينما . إن أفلام الحوار ليست مضيعة لوقت المخرجين الأذكياء فحسب ، بل ضررٌ وأذى لثقافة الجمهور أيضا . والغاية الوحيدة لمنتجيها هى الربح المادى ، ولهذا السبب يجب رفضها (**) .

لابد وأن أولى أفلام هولى وود الناطقة بالكامل قد أكدت أسوأ مخاوف روثا والكثيرين ممن يقفون موقفه . فقد كانت أجهزة الصوت سيئة الصنع ، وكان يتحتم وضع المصورين وكاميراتهم داخل مقصورات عازلة للصوت . وهكذا فقدت الأفلام حرية الكاميرا التى وظفت بشكل خلاق خلال العشرينيات . كما كانت تقنيات التسجيل بدائية حيث لم يكن الميكروفون المحمول على ذراع طويلة فى الهواء قد عرف بعد ، ولذا كان على الممثلين تقييد حركتهم فى نطاق حساسية الميكروفونات المخفية وسط باقات زهور ضمن الكماليات أو المربوطة على ظهور بعض المجاميع الصامتين . المونتاج هو الآخر انخفض إلى أدنى حد ، فجاءت الأفلام الناطقة الأولى ساكنة وجامدة غالبا كالأفلام التى نعتبرها رتيبة على نحو فظيع قد يجلب النوم .

(*) بودوفكين ، التمثيل السينمائى وتقنية الفيلم .

(**) بول روثا ، المصدر السابق .

وفى أعقاب فترة التحول العاجل تلك ، وبينما كانت هناك محاولات يائسة لإنقاذ الأفلام الصامتة ، التى كانت قد وضعت بالفعل على الأرفف ، بإضافة افتتاحيات ناطقة إليها أو مزامنة بعض الموسيقا معها مرتبطة أو غير مرتبطة بموضوع الفيلم ، كان أول رد فعل للمنتجين هو استقدام برودواى إلى هولى وود . وجرى تحويل المسرحيات إلى الشاشة كلمة بكلمة ومشهدا بمشهد . كما دُفع بممثلى المسرح دفعا إلى السينما ، ورغم أن كثيرا منهم عجز عن التأقلم مع الطبيعة الأكثر حميمية لفن الشاشة إلا أن البعض استمر ليقدم جيلا جديدا مدهشا من ممثلى هولى وود أمثال چورچ أرليس ، فردريك مارش ، ليزلى هاوارد ، كلارك جيبل ، فرانك مورجان ، فريد أستير ، بول مونى ، أدوارد روبنسون ، چيمس كاجنى ، كاترين هيبورن ، سبنسر تراسى . كما استطاع قسم من ممثلى هولى وود الصامتين ، خاصة أولئك أصحاب الأصول المسرحية ، أن يعبروا هذه النقلة دونما تعب ، بل ووجد بعضهم أن حياتهم الفنية تدخل فى انعطافة واعدة أكثر ، من أمثال مارى دريسلر ، نورما شيرر ، رونالد جولمان ، چانيت جاينور ، ويليام باول ، وعائلة باريمور . القسم الآخر من الممثلين الصامتين كان الوضع بالنسبة لهم أكثر صعوبة ، بل إن بعضا من العمالقة القدامى أمثال فيربنكس وبيكفورد لم يعرف مطلقا كيف يستعيد ما كان لحياته الفنية من زخم قبل ثورة الصوت . ولعل چون جلبرت هو أشهر نموذج يستشهد به على عجز بعض النجوم على اجتياز هذا التحول ، وإن كان أداؤه الشديد الإقناع فى الأفلام الناطقة لا يقدم تفسيرا كافيا لانهيار مسيرته الفنية فى بداية الثلاثينيات ، والأرجح على ما يبدو أنه كان ضحية لسياسة الإستوديوهات التى اتخذت من الأفلام الناطقة ذريعة بشكل أو بآخر للتخلص من فنانين لم تعد شخصياتهم مرغوبة . أما جريتا جاربو فقد طوعت العاصفة على نحو مظفر ، كما يبدو فى فيلمها الناطق الأول « آنا كريستى » (***1930***) .

من بين المخرجين المستجلبين من برودواى – أمثال بولسلافسكى وچورچ كيوكور – استطاع واحد على الأقل هو روبن ماموليان (***1898***) أن يدخل ابتكارات مدهشة على الاستخدام الإبداعى للصوت . ففى فيلمه « التصفيق » (باراماونت – نيويورك ، ***1929***) أعاد إلى الكاميرا قدرتها على الحركة بوضع المقصورة العازلة للصوت التى تضمها

برمتها على عجلات ، كما استخدم كاميرتين للتصوير ، واكتشف إمكانية تركيب شريطى صوت فوق بعضهما . وفى « شوارع المدينة » (**1931**) استخدم الصوت بطريقة لا واقعية – كمناجاة للنفس ، تُسمع مع لقطة قريبة لوجه البطلة ، وبمونتاجات إنطباعية ذات تأثيرات سمعية مدهشة .

أما مخرجو هولى وود الأقدم فقد كان أفضلهم قادرين على التأقلم ، وببراعة غالبا . لويس مايلستون (**1895**) ، الذى بدأ حياته الفنية بعد هجرته من روسيا مع ماك سينيت وقام باخراج الأفلام الروائية منذ **1925** ، قدم رواية إريك ماريا ريماك « كل شىء هادىء فى الجبهة الغربية » (**1930**) فى واحد من أعظم أفلام الحرب قاطبة ، متنقلا بحرية من مشاهد المعارك المدمرة الكبيرة على الجبهة الفرنسية إلى المشاهد الحميمة حيث الملاحظات النفسية الدقيقة والمرهفة . ثم قدم « الصفحة الأولى » (**1931**) متحررا من الأصول المسرحية للنص . كذلك قام كنج ڤيدور بتوظيف الصوت و « الصمت » توظيفا بارعا مستخدما الكاميرا بحرية فى « هللويا » (**1931**) ، وهو دراما عن الزنوج ، أثرتها الموسيقا الشعبية للسود الأمريكيين رغم تقليدية عناصر القصة ومواقفها العنصرية . كما كان لوبيتش من المبتهجين بالفن الجديد ، وأوضح أن الصوت يمكن استخدامه بكثير من المهارة شأنه شأن الصورة فى فيلمه «موكب الحب» (**1929**) .

كان من شأن الصوت أن يعيد تشكيل السينما الأمريكية فى أنماط جديدة ، وبدأت بعض الأنواع الثابتة من الأفلام الصامتة تختفى . فمع فقدان المرونة التقنية للفيلم الصامت ، وكذلك الحرية التى يكفلها فى الارتجال وإمكانية التنقيح المفصل للفيلم وفقا لردود أفعال الجمهور – مع غياب هذه الاعتبارات اتجهت نوعية الكوميديا السريعة الفجة إلى الانهيار الحاد . هكذا فقد اسم مثل ماك سينيت ما كان له من مكانة قوية فى صناعة السينما إلى الأبد . كما اختفت شخصيات عظيمة من الميدان ، أمثال هارى لانجدون وباستر كيتون (ضحايا للسياسة أكثر منهما للصوت) . أما شابلن فقد تحسس الشكل الجديد بحذر بالغ ، ولم يغامر بتقديم فيلم ناطق بالكامل حتى **1940** ،

وما « أضواء المدينة » (*1931*) و« العصور الحديثة » (*1936*) فى حقيقة الأمر سوى أفلام صامتة بدرجة تقل أو تزيد من الموسيقا والمؤثرات الصوتية المتزامنة . ومن ناحية أخرى فقد برزت أساليب أخرى من الكوميديا . فقد قام لوريل وهاردى ، بعد إرساء اسميهما فريقا جديدا فى نهاية العصر الصامت ، باستغلال الصوت لصالحهما بحواراتهما الخرقاء المحبوبة ، حيث يئن ستان من الغضب ويعوى أوليڤر من الألم ، ويلحنهما الشهير المميز « رقصة الوقواق » . كذلك استقر فى هولى وود بصفة دائمة فنانون كوميديون آخرون قادمون من برودواى أمثال ماى ويست ، فيلدس ، إيدى كانتور ، بيرنس وآلان ، چاك بينى ، چيمى ديوررانت ، الأخوة ماركس .

كما ازدهرت أنواع جديدة . حيث كشفت « السيمفونيات الغبية » لوالت ديزنى عن طرق جديد للاستخدام الخلاق للصوت . وامتلأت أفلام العصابات بالحيوية حيث استطاع الجمهور لأول مرة أن يسمع صوت الأعيرة النارية ومصطلحات أحاديث عالم الإجرام الذى كانوا من قبل يرونه فحسب . ومع « لحن برودواى » (*1929*) قدمت إم . چى إم نوعا جديدا من الأفلام - الفيلم الموسيقىّ الذى سيظل لأربعين عاما تالية واحداً من أهمّ إسهامات هولى وود لفن الشاشة .

كان على هولى وود الآن أن تحارب للاحتفاظ بسيطرتها العالمية . وكانت قوتها الأساسية تكمن فى أن معظم حقوق استغلال أجهزة الصوت فى العالم ، فيما عدا توبيسكلانجفيلم الألمانى ، كانت فى أيدى ستوديوهاتها . فرنسا ، على سبيل المثال ، كان عليها أن تدفع مبالغ ثقيلة كى تمارس إنتاج الأفلام الناطقة ، فى وضع كهذا لها فيه اليد العيا ، طبقت هولى وود سياسات متنوعة للاحتفاظ بأسواقها الأجنبية . فقد ظلت الأفلام لسنوات عديدة تُصور بنسخ مختلفة اللغات ، تتم عادة فى مواقع التصوير ذاتها فى اليوم نفسه ، بمخرجين ونجوم آخرين ينتظرون دورهم لتصوير المشاهد نفسها . وكان طبيعيا أن يعطى هذا الوضع أهمية خاصة للنجوم القادرين على التمثيل بعدة لغات ، أمثال جريتا جاربو وليلى داميتا وليليان هارڤى . هكذا ظلت

هولى وود لبعض الوقت حريصة على وجود بعض المخرجين الأجانب – من بينهم چاك فيدر كما رأينا – للعمل بهذه النسخ متنوعة اللغات . جاءت نتائج هذا الإنتاج المتعدد غير طيبة فى كثير من الأحيان كما هو متوقع ، ومن أشهر الأفلام المنفذة بهذه الطريقة النسختان الألمانيتان « الملاك الأزرق » (**1930**) و « أوبرا الثلاثة بنسات » (**1931**) . وفى محاولة لإيجاد بديل عن هذه الطريقة أجرت بعض الأستوديوهات تجارب مترددة لتسجيل أصوات أجنبية على أصوات ممثليها الأساسيين . وفى بلدان مثل بريطانيا والمجر ، حيث فرضت بعض الرسوم والقيود للحد من استيراد الأفلام الأمريكية فى نهاية العشرينيات ، شرعت شركات هولى وود فى سياسة الإنتاج فى الخارج فى مثل هذه البلدان ذاتها – وهى سياسة ظلت قائمة حتى وقت قريب للغاية .

فى ألمانيا ، أدى التحرر من قيود احتكارات أجهزة الصوت ، نظرا لوجود نظام الصوت الألمانى توبيسكلانجفيلم ، إلى تحقق فترة ازدهار قصيرة قبل هجوم الرايخ الثالث . حيث قدم چى . دبليو . بابست فيلمين يتسمان بنزعة سلمية واكتمال تقنى كبير « الجبهة الغربية **1918** » (**1930**) عن رواية جوهانسن « أربعة من سلاح المشاة » ، و « رباط الزمالة » (**1931**) الذى يصور قصة مفعمة بالدراما عن كارثة بأحد المناجم قرب الحدود الألمانية الفرنسية بمعالجة إنسانية تكشف عن روابط الإخاء بين القوميتين المتنافرتين تقليديا . كما قدم بابست بين هذين الفيلمين « أوبرا الثلاثة بنسات » فى معالجة ممتازة عن إعداد بريخت الحر « لأوبرا الشحاذين » ، غير أن الفيلم لم ينل إعجاب بريخت الذى تبرأ منه . أما فيلم فريتس لانج « إم » (**1931**) فكان تناولا جديدا بكل معنى الكلمة لفيلم الإثارة النفسية ، عن طريق التوظيف المبدع لمونتاچ الصوت والمؤثرات . ثم قدم لانج بعد ذلك فيلما واحدا قبل رحيله إلى أمريكا ، جزءا ثانيا لفيلم « شهادة دكتور مابيوس » الذى قدمه فى **1922** . أما «الملاك الأزرق » فأخرجه چوزيف ڤون شتيرنبرج ، حيث عاد إلى وطنه ألمانيا يحمل شهرته العريضة التى اكتسبها بالولايات المتحدة (كفنان مبدع وحاد المزاج على السواء) . والفيلم معد عن رواية لهنريك مان ، وتدور قصته حول الهبوط الاجتماعى والدمار الذى يلحق بمدرس من الطبقة الوسطى (إميل يانينجس) بسبب غرامه

بإحدى مطربات الملاهى (مارلين ديتريتش) ، وجاء بحبكته هذه خلفا مباشرا لأفلام الشوارع التى عرفتها السينما الألمانية فى بواكيرها .

كما كان هناك أيضا المخرجان اللذان سيبرزان لاحقا فى أمريكا ، واللذان جاء العمل الناطق الأول لكل منهما ، فى ألمانيا ، واعدا مبشرا بالنجاح ، أناتول ليتڤاك صاحب فيلم « دوڤر - كاليه » (**1931**) وروبرت سايودماك صاحب « السر المحترق » (**1933**) المأخوذ عن رواية ستيفان زڤاييج . ومن الأفلام الألمانية التى حققت نجاحا عالميا تلك الفترة فيلم جيرهارد لامبريشت « إميل والمخبر السرى » (**1931**) ودراسة فليونتين ساجان الشهيرة عن التوترات والعلاقات الجنسية الشاذة داخل مدارس البنات فى « مادشين بزى المدرسة » (**1931**) .

كذلك واصلت أفلام الجبال البقاء (راجع الفصل السابق) واكتشفت لها بطلة جديدة فى النجمة لينى ريفينستال (**1902**) والتى ستلعب دورا جوهريا فى السينما النازية فى العقد التالى . كما نال فيلم الأوبريت ما يستحق من اعتبار ، وعثر على بطلته المفضلة فى الفتاة الإنجليزية ليليان هارڤى (ثلاثة من محطة البنزين - **1930** ، اللقاء الراقص - **1931**) (*) .

استهلت بريطانيا عصر الصوت ببداية مبشرة . كان هيتشكوك قد أكمل بالفعل فيلمه البوليسى « ابتزاز » (**1929**) المأخوذ عن مسرحية لتشارلز بينيت حين كانت صناعة السينما فى حالة من الفزع مع دخول الصوت . واتخذ منتجو الفيلم قرارهم اليائس الشجاع بإعادة تصوير الفيلم ناطقا عدا الأجزاء التى يمكن إضافة المؤثرات الصوتية إليها كما هى . وبالإضافة إلى المصاعب الناتجة عن عدم استعداد المعدات والفنيين لمثل هذه العملية كانت هناك مشكلة أن النجمة الألمانية أنى أوندرا لم تكن

(*) كما كانت النمسا قد قدمت إلى السينما عددا من الفنانين ، من بينهم لانج وستروهايم وماير وروبرت ڤين ، ثم تمتعت بفترة نجاح عالمى قصير مع أولى أفلامها الناطقة ، وخاصة فيلم ڤيللى فورست الاجتماعى « التنكُر » *1934* الذى أرسى شهرة أنطون ڤالبروك نجما عالميا .

تجيد الإنجليزية ، ولذا لزم دبلجة دورها بكامله - وهى مسألة شاقة إلى أبعد مدى ذلك الوقت . ومع هذا جاء استخدام هيتشكوك للصوت مبتكرا على نحو يجعله مدهشا إلى اليوم ، فقد وظف مصادر الضوضاء الواقعية بطريقة انطباعية - حيث يظل رجع صوت جرس المحل يدق فى رأس البطلة بصورة موجعة لا تنتهى ، وحيث يبدأ أحد الحوارات فى التلاشى من وعيها لتبقى فقط كلمة « سكين » تتكرر وتتكرر بشكل واضح مسموع وسط بقية الحوار الذى يتحول إلى مجرد لغط مبهم . وفيما عدا « ابتزاز » و« أتلانتيك » (***1930***) ، ذلك الإنتاج الألمانى المشترك الملفت للنظر الذى أخرجه لحساب ستوديوهات إلسترى ئى . دوبون ، مخرج « التشكيلة » ، فقد لجأ المنتجون البريطانيون ، على وجه العموم ، إلى سياسة هيابة تعتمد على الإعداد عن أعمال أدبية فحسب . هذا وكانت الأعمال الناجحة تجاريا خلال عامى ***30 / 1931*** هى تلك المأخوذة عن مسرحيات جديدة بارزة مثل « وودلى الصغير » و« نهاية رحلة » بالإضافة إلى الهزليات الشعبية التى تخصص فيها مسرح أولدويتش .

السينما الفرنسية ، وصناعتها فى حالة جزر بذاتها ، كانت هى الضحية البارزة للاستعمار الأمريكى . حيث كانت باراماونت تهدف إلى جعل باريس مركزا لإنتاجها متعدد اللغات . وفى ستوديوهاتها الضخمة الجديدة فى چونفيل كان يتم إنتاج الأفلام متعددة النسخ التى وصلت أحيانا إلى أربع عشرة أو خمس عشرة لغة مختلفة ، حيث يجرى تصوير المشهد كما هو عدة مرات على التوالى بمجموعات مختلفة من الممثلين . هذه الطريقة المصنعية فرضت قيودا لا مفر منها على الموضوعات ، حيث كان يتحتم أن تكون بلا هوية قومية محددة ، وأن تجرى أحداثها فى أطر زمكانية محدودة (مشاهد داخلية غالبا) يسهل بناؤها والتحكم فيها بشكل عملى بالأستوديو ، وأن يكون فريق التمثيل صغيرا لتيسير العمل . ورغم أن باراماونت تعاملت مع بعض من أفضل المخرجين الموجودين فى فرنسا حينئذ ، ومنهم ألكسندر كوردا وألبرتو كاڤالكنتى ، إلا أن النتائج فى جملتها جاءت مؤسفة من الناحية الفنية .

أما شركة توبيس الألمانية فقد غزت فرنسا بشكل أكثر ذكاء ، حيث ابتنت ستوديو جديدا ضخما فى إبيناى بهدف تقديم إنتاج راق باستغلال أفضل المواهب المحلية ، وذلك لكى تكون لأفلامها الفرنسية الإنتاج شخصية قومية مميزة . وكان أول عمل فرنسى لتوبيس هو فيلم رينيه كلير « تحت أسقف باريس » (*1930*) ، الذى يظل أنضر الأفلام الناطقة الأولى وأكثرها جاذبية . وهو كوميديا عن الحياة فى أحد ضواحى باريس الفقيرة مقرونة بالموسيقا ، استخدمت فيه تقنيات الصوت بسلاسة ملحوظة ومهارة فنية فائقة ؛ حيث تم تنفيذ الفقرات الموسيقية بحركة وحيوية كبرى ، كما وظفت المؤثرات الصوتية بشكل مرح – ففى أحد المشاهد ، على سبيل المثال ، ينغلق باب زجاجى على مجموعة من الشخصيات وهى توشك على الكلام بما يجعلنا « نرى » محادثتهم دون أن نسمعها .

السينما السوفيتية ، وكما هو متوقع ، كان لها مسارها الخاص حيث كان لديها نظامان للصوت من إنتاجها ، أحدهما يحمل اسم « تاجر » ، عرض للمرة الأولى فى *1927* وهو الذى تم تعميمه فى السينما السوفيتية فى النهاية . وقد ساعدت بداية الاتحاد السوفيتى المتأخرة فى التعامل مع الصوت على تجنب المخرجين لبعض الأخطاء التى وقعت فى أماكن أخرى وعلى عدم توترهم فى مواجهة هذا الفن الجديد . كان أول الأفلام الناطقة السوفيتية « خطة الأعمال الكبرى » (*1930*) للمخرج أبرام روم ، وهو فيلم تسجيلى يصاحبه الصوت . أما أول الأفلام الدرامية الناطقة فكان « ظمأ الأرض » (*1930*) للمخرج يولى ريسمان ، وهو فيلم ثرى بصريا وإن كانت قصته تقليدية ، عن إنشاء إحدى القنوات . كما كانت السينما السوفيتية رائدة فى التحقيق السينمائى الناطق ، فضمن أوائل الأفلام الناطقة كان هناك تسجيل مباشر لمحاكمة فعلية لبعض المخربين فى مجال الصناعة ، كما جاء فيلم آخر محض تسجيل أمين للممارسات اليومية بإحدى المزارع الجماعية .

كما كانت هنالك استخدامات للصوت خلاقة على نحو أكثر وضوحا : عند دزيجا ڤيرتوف من خلال تركيباته المبهجة فى « الحماسة » أو « سيمفونية دونباس » (*1930*) ،

وعند سيرجى يونكيفيتش فى « الجبال الذهبية » (1931) و « الخطة المضادة » (1932) ، وعند نيقولاى إيك فى « الطريق إلى الحياة » (1931) الذى تناول مشكلة أطفال الثورة الذين ليس لهم من يعولهم تناولا استطاع أن يكون فى آن واحد إنسانيا وواقعيا وجديدا فى توظيفه لعنصر الصوت .

ومن بين مخرجى العصر الصامت الكبار قدم كوليشوف أول أفلامه الناطقة ، «الأفق » (1933) ، الذى جاء مخيبا للآمال ، وإن كان سرعان ما أكد أصالته ثانية من خلال « المُواسى العظيم » (1933) حيث قدم نسجا متقنا لقصة حياة أو . هنرى الفعلية يتناول إبداعاته الروائية وأصولها التاريخية . أما بودوڤكين فقد اضطر لأسباب تقنية إلى التخلى عن فكرة تنفيذ « حال بسيطة » (30 - 1932) ناطقا . وكانت تجربته الفعلية الأولى مع الصوت فيلم « الهارب من الجندية » (1 - 1933) الذى جاء فيما يبدو تجريبيا واستعراضا لنظريات بشكل زائد عن الحد ، وأدت دقة مونتاچه وتقنياته الصوتية إلى اتهام صاحبه « بالتعالى الفكرى » . ومنذ ذلك الحين ، وخاصة بعد وفاة معاونه السيناريست ناثان زارخى ، تدنت أعمال بودوڤكين إلى مستوى تقليدى محسوب لإرضاء المؤسسة الحاكمة .

وظف فيلم دوڤچينكو « إيڤان » (1932) الصوت والحوار بتمكن وسلاسة ؛ فهنا عثر دوڤچينكو بطريقة فريدة على البهجة الغنائية حيث لا تُنتظر – فى مشروع «دنيبر» لتوليد الكهرباء من الطاقة المائية ، حيث يخلق مونتاچ لقطات الأعمال الإنشائية تأثيرا شعوريا قويا ، وتوحى طريقة تصوير العمال – حتى المتهرب من العمل ، الذى أدى دوره ستيبان شكورات – بحرارة وحميمية ملحوظتين حتى بالنسبة لدوڤچينكو نفسه .

وحده أعظم المخرجين السوڤييت ، آيزينشتاين ، من لم يشارك فى حمى التجريب فى الأيام الأولى للصوت . وجاء نشاطه ذلك الوقت فى خط جانبى غريب عن ثورة نهاية العشرينيات الصناعية . وقد أُرسل آيزينشتاين ، مع ألكسندروڤ وتيس ، إلى الخارج لهدف ظاهر هو دراسة تقنيات الصوت فى البلدان الأخرى ، غير أنه كان ثمة دوافع ثانوية متعددة مثل تجميع مادة بحثية لواحد من مشاريع آيزينشتاين غير المتحققة أبدا

التى لا تحصى ، وكان هنا الإعداد لعمل عن كتاب « رأس المال » . امتدت الرحلة لأكثر من ثمانية عشر شهرا ، وبعد السفر إلى ألمانيا وفرنسا وسويسرا وبريطانيا ، وإلقاء المحاضرات والمشاركة فى تنفيذ بعض الأفلام وإثارة خيال المئات من الدارسين والشباب المتحمسين ، بل والتعرض للترحيل بمعرفة الشرطة أكثر من مرة ، انتقل الثلاثة إلى هولى وود حيث دعتهم باراماونت لوضع مشروع فيلم . وبعد دراسة العديد من الأفكار وإعداد سيناريوهين هما « ذهب سوتر » و « مأساة أمريكية » انتهى المشروع إلى لا شىء . ثم انتقل الثلاثة إلى المكسيك لعمل فيلم من إنتاج الروائى ابتون سنكلير . وبعد عام كامل وتصوير آلاف الأقدام من الأفلام تم التخلى عن هذا المشروع أيضا ، بسبب الفوضى وسوء الفهم ونفاذ التمويل . واضطر آيزينشتاين للعودة إلى الاتحاد السوفيتى ، حيث لم تسنح له بعد ذلك الفرصة لمونتاج أو حتى مشاهدة المادة الفيلمية الرائعة التى صورها فى المكسيك ، حيث بدأ يواجه الصعوبات ، ولم يستطع أن ينجز فيلما روائيا آخرا حتى سنة **1938** .

جاء الصوت فى الوقت المناسب ، ليحدث طفرة فى معدلات الإقبال الجماهيرى على السينما فى أمريكا ، غير أن الطفرة كانت مؤقتة . فبعد أن قفزت الأرقام من **57** مليون مشاهد أسبوعيا فى **1927** إلى حوالى **110** مليون مشاهد أسبوعيا فى **1930** بدأت تنخفض ثانية وبسرعة ، لتصل إلى **75** مليونا فى **1931** ثم **60** مليونا فى **1932** . هذا الكساد المتأخر ، إضافة إلى الزيادة الهائلة فى تكاليف إنتاج الفيلم الناطق وما استلزمه التحول إليه من نفقات ، جاء بمثابة صدمة قوية للصناعة . صدمة ساعدت على تعزيز وتأكيد تجميع القوة الصناعية فى قبضة عدد صغير من المؤسسات التى تقوم بالإنتاج والتوزيع والعرض معا . وهكذا أصبح ما يقرب من **95٪** من الإنتاج السينمائى الأمريكى فى أيدى ثمانى شركات فقط : « الخمس «الكبار » (لويو - إم . چى . إم ، باراماونت ، وارنر والقومية الأولى ، فوكس ، آر . كيه . أو) وثلاث « صغار » (كولومبيا ، يونيڤرسال ، الفنانون المتحدون - التى اهتمت بتوزيع أعمال المنتجين والفنانين المستقلين فحسب) . ومن الممكن إيضاح الأهمية النسبية لهذه الشركات الكبيرة من الجدول التالى لإنتاج الأفلام الروائية فى **1930** :

باراماونت	**64** فيلما	كولومبيا	**29** فيلما
فوكس	**48** فيلما	تيفانى	**27** فيلما
إم چى إم	**47** فيلما	سونو أرت	**20** فيلما

وارنـــــر	39 فيلما	الفنانون المتحدون	16 فيلما
القومية الأولى	37 فيلما	باتـيـــــــــه	14 فيلما
يونيفرسال	36 فيلما	شركات أخرى (تقريباً)	50 فيلما
أر كيه أو راديو	32 فيلما		

وخلال الثلاثينيات وقعت هذه الشركات الثمانى ذاتها تحت سيطرة المجموعتين الماليتين الكبريين اللتين سيطرتا على الولايات المتحدة : مورجان وروكيفيللر . كان وول ستريت قد أعجبته أيما إعجاب قدرة صناعة الفيلم على مقاومة الكساد فى **29 / 1930** ، وبدأ محاولات فرض سيطرته الكاملة على هذه الصناعة فى أول فرصة – وكان ذلك عن طريق احتكار جميع براءات أنظمة الصوت بالفعل . وقد تحقق لرجال المال هذا مع منتصف الثلاثينيات ، بعد صراعات مريرة ومعارك قضائية كان من بين ضحاياها ويليم فوكس بكل حنكته ودهائه ، حيث أُبْعِدَ عن صناعة كان فى نهاية العشرينيات واحدا من أقوى رجالها . ولقد كتب لويس چاكوبس فى **1939** :

> إن رجال القمة فى سوق المال الأمريكى ، مورجان وروكيفيللر ، هم من يملكون الآن صناعة السينما ، سواء بشكل غير مباشر عن طريق السيطرة على أجهزة الصوت ، أو مباشر عن طريق التحكم فى التمويل والدعم .
>
> لقد ضاقت المنافسة فى مجال صناعة الأفلام اليوم لتصبح مجرد صراع بين أصحاب النفوذ الاثنين الكبار على توازن القوى بين الاستوديوهات الثمانية الكبرى ومنافذ التوزيع والعرض التابعة لها (*) .

ورغم المنافسة ، يضيف چاكوبس .. « فإنه يجب الإشارة إلى أن كلاً من مورجان وروكيفيللر كانت له مصالح فى مشروعات الآخر » .

(*) لويس چاكوبس ، المصدر السابق .

هذه السيطرة من قبل وول ستريت كانت لها آثار جذرية على تنظيم صناعة السينما ، وبالتالى على مضمون الفيلم الأمريكى وشكله الفنى خلال الفترة من بداية العصر الناطق حتى الحرب الثانية . أما كساد الصناعة الذى بلغ ذروته فى **1933** ، حيث أُغلق ثلث دور العرض الأمريكية ، فقد ساهم هو الآخر فى إحكام قبضة المولين على هيكل الإنتاج السينمائى . لم يعد للأعمال غير المحسوبة بدقة مكان إلا فى أضيق الحدود . ثمة تركيز على تحقيق أقصى ما يمكن من معايير مضبوطة قابلة للسيطرة فى جميع جوانب صناعة الفيلم : جودة المعدات ، التقنيات ، التصوير ، الأداء داخل الأستوديو ، الملابس . لم يُدخر أى جهد لتهميش أو إلغاء تلك العناصر غير القابلة للحساب والتنبؤ ، والتى هى من صميم طبيعة الفن . مع دخول الصوت صار للكُتّاب أهمية فائقة ، لكن منتجى الثلاثينيات سعوا للتغلب على مخاطر الحساسيات الشخصية للمؤلفين عن طريق العمل بنظام فريق الكتابة ، الذى كان يصل أحيانا إلى خمسين كاتبا فى الفيلم . كما انحسر دور المخرج إلى مجرد منسق أو مساعد منتج . وأصبح للمنتج ، مثل هال واليس وصامويل جولدوين وألبرت ليوين ، تأثيره الشخصى الواضح على الفيلم . صحيح أن المخرجين المتميزين ظلت لهم بصماتهم الخاصة فى أعمالهم ، غير أن « دور المخرج فى تنفيذ الفيلم تقلص » فى معظم الأحوال . وقد كتب لويس چاكوبس فى **1939** أن چون فورد :

> يقول إن المخرج يُطلب منه عمل الفيلم دون أن يُستشار فى السيناريو أو يُسأل عن شعوره ناحيته . عند وصوله إلى الأستوديو تُعطى له بضع صفحات من الحوار أو الأحداث المُصُوغَة والمحسوبة بشكل نهائى ، وغالبا مالا تتجاوز معرفته بالقصة كاملة معرفة الممثلين . كل شىء معدّ للتصوير وليس لديه ما يقول إلا القليل ، لا فرصة للاختيار . هى ساعة فحسب لدراسة ما سيقوم به طيلة اليوم ، ثم يباشر تصوير المشهد على الفور . وفى نهاية اليوم يعود إلى بيته وهو لا يعرف إلا القليل أو حتى

لا شيء بالمرة عما سيفعله اليوم التالى . فى ظل هذه الظروف ، تجرد الإخراج من الجانب الشخصى وأصبح عملية صناعية (*) .

ويجب أن نضع فى اعتبارنا أن چون فورد واحد من المخرجين القلائل للغاية الذين نجحوا فى فرض شخصيتهم فعليا على كل فيلم قدموه . على أية حال ، كانت أفلام هوليوود الثلاثينيات فى معظمها تتخذ أسلوبها من الأستوديو الذى يقدمها – أسلوب تشكله أذواقُ وأمزجة المدراء التنفيذيين والقدرات الخاصة لموظفى التعاقدات والمهارات الخاصة لفنيِّى الاستوديو ومصممى مناظره ومصوريه ونجاريه . فغالبا ما كان يمكن التعرف على الاستوديو المنتج بعد متابعة الفيلم لثوان قليلة على الشاشة . هذا التهميش لدور الفنان من المألوف أن ندينه ، إلا أن هنالك قرائن لا تقبل الجدال أن عددا كبيرا للغاية من أفلام هذه الفترة يظل دليلا مثيرا للإعجاب على دقة التنظيم والحرفية ، ولا يزال يحتفظ بقيمته بوصفه نموذجا للتسلية عالية الجودة .

شركة إم چى إم ، التى تأسست فى **1924** باندماج مترو بيكتشرز وجولدوين ولويس بى . ماير بيكتشرز ، أصبحت فى الثلاثينيات رمزا لقمة ما فى الأفلام من سحر وثراء . حيث مكنها رأسمالهما الضخم المدعوم من بنك تشيزناشونال من امتلاك أفضل ما يمكن شراؤه من المواهب . فكانت تفاخر أن لديها « نجوما أكثر مما فى السماء » ، جريتا جاربو ، چين هارلو ، نورما شيرر ، چوان كراوفور ، ميرنا لوى ، كلارك جيبل ، سبنسر تراسى ، باريمور ، مارى دريسلر ، ويليس بيرى ، ويليام باول ، روبرت تايلور ، نيلسون إيدى ، چينيت مكدونالد .. ولاحقا چورى جارلاند وميكى رونى . كما كان من المخرجين الذى عملوا بها كليرانس براون ، كنج ڤيدور ، چورچ كيوكر ، سيدنى فرانكلين ، دبليو . إس . ڤاندايك ، ومن المصورين الأستاذ الألمانى كارل فرويند ، ويليام دانيالز ، هارولد روسين ، وغيرهم ممن ابتكروا جميعا وطوروا صورا سينمائية بلا عيوب . أما مصممو المناظر لدى إم چى إم فلم يكن

(*) لويس چاكوبس ، المصدر السابق .

لهم مثيل . ولقد تبدى مدى ما تتسم به أزياء وكماليات ومعاونات تصوير إم چى إم من بذخ وجودة فائقة وقت بيع مخزونها ، عشرين ألف « لوط » حصاد خمسين عاما ، فى المزاد سنة 1970 (*) .

وكانت إم چى إم فى سنوات مجدها تدار تحت قيادة لويس ماير ، الذى كان على ما يبدو صاحب موقع متقدم للغاية فى قائمة السينمائيين المكروهين فى العالم كله . وكان الرجل مع فظاظته البينة ومقته للفنانين رجل أعمال داهية ، شديد الوعى بسمعة إم چى إم وما يحيطها من بريق ليس مثله بريق . كان أسلوب إم چى إم فى نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات قد تشكل إلى حد بعيد على يد مدير إنتاجها الشاب ايرڤينج ثالبرج (1899 - 1937) . وقد حاز ثالبرج ، بوصفه رجلا مثقفا متحضرا بمقاييس أباطرة هولى وود آنذاك ، شهرة أسطورية باعتباره منتجا مبدعا ، مسئولا عن أعظم نجاحات إم چى إم . بعد ذلك اتجهت أفلام الشركة إلى مظاهر الهروب البراقة من الواقع : الموسيقيات ، الميلودرامات الرومانتيكية ، إعداد الروايات الرائجة ، مع ترجمة هذا كله إلى أجواء تتسم بالثراء والتفاؤل . صارت الأعمال « التجريبية » والمثيرة للجدل ، مثل « هللويا » (1929) أو « المنزل الكبير » (1930) أو فيلم فريتس لانج « الغضب » (1936) ، أكثر ندرة فى إنتاج إم چى إم بتقدم الثلاثينيات ، وبعد موت ثالبرج أصبحت أفلام الشركة إنعكاسا مباشرا أكثر وأكثر لمعتقدات ماير الخاصة عن قدسية صورة وردية بعينها لأمريكا وللأسرة الأمريكية . وكان أشهر أفلام إم چى إم فى الثلاثينيات بعد رحيل ثالبرج « ذهب مع الريح » (1939) ، الذى أنتجه لحساب الشركة ديڤيد سيلزنيك وتجسدت فيه ذروة مزايا نظام الاستوديو . والفيلم يعتبر مجهول النسب من ناحية الإخراج ، ولقد بدا وكأن الأمر تقريبا لا يهم ما إذا كان مخرجه بالفعل هو ڤيكتور فليمنج أو أى من

(*) lot : قد تعنى قدرا كبيرا إجماليا من البضاعة – كما هو معروف فى لغة المزادات والمشتروات الضخمة ، أو ستوديو سينمائيا بالأرض الملحقة به . ولعل المعنى الأول أرجح هنا مع عدم وضوح الجملة فى الأصل الانجليزى وضخامة العدد – المترجم .

المخرجين الآخرين الذين رشحوا لتنفيذه (*) ، مع هذا فهو دليل قاطع على موهبة المنتج ومهارته فى تجميع العناصر الفنية اللازمة للعمل وعلى حرفيته النقية . فالفيلم يظل متفردا حتى الآن باعتباره تسلية محضة .

ترجع جذور شركة باراماونت إلى **1912** حين تكونت شركة « مشاهير الممثلين » على يد أودلف زكور الذى استمر يقود الشركة لأكثر من أربعين عاما ، محتفظا بمكتبه فى الاستوديو حتى **1973** وهو يناهز المائة . اتسم إنتاج باراماونت بإمكانية أن تعكس الأفلام شخصيات مخرجيها أكثر مما تسمح الأستوديوهات الأخرى . فقد واصل دى ميل طريقه وقدم لباراماونت عددا من الأعمال المبهرجة السوقية – « شارة الصليب » (**1932**) ، « كليوباترا » (**1934**) ، « الصليبيون » (**1935**) ، « القرصان » (**1938**) – وبعضا من أفلام رعاة البقر . كما قدم جوزيف ڤون شترنبرج مجموعة كبيرة من الموضوعات الغريبة بالغة الإتقان من الناحية البصرية ، قامت ببطولة معظمها النجمة التى أكتشفها مارلين ديتريتش : « المهان » (**1931**) ، « ڤينوس الشقراء » (**1932**) ، « إكسبريس شنغهاى » (**1932**) ، « الإمبراطورة الفاسقة » (**1934**) . وكذلك المخرج الأرمينى الجورچى المولد روبن ماموليان ، واليهودى البرلينى المولد إرنست لوبيتش ، والذى كان مسئولا عن الإنتاج لفترة فى أواسط الثلاثينيات ، كلاهما أضفيا على إنتاج باراماونت مسحة من الأسلوب الأوروبى . وقد كان لباراماونت ارتباطات مالية مع أوفا ، مما قد يفسر تعامل أستوديوهاتها مع عدد كبير من الفنانين الألمان ، خاصة المدير الفنى هانز دراير الذى صبغ قسْمُه الفنى أفلامَ باراماونت تلك الفترة بسمات مميزة فى الصورة ؛ أبرزها ، كما يقول ناقد معاصر متحمس « توهج جعل أفضل هذه الأفلام يبدو مشعا ، منيرا ، غنيا ومُقصَّبا كمطرزات عصر النهضة » (**) . وبفضل سيطرة تأثير لوبيتش على ما يبدو تفوقت باراماونت فى الكوميديا الخفيفة بكافة أنواعها ، من الرفيعة المصقولة التى يقدمها لوبيتش نفسه إلى البذيئة التى يقدمها الإخوة ماركس ودبليو . فيلدز وماى ويست ،

(*) من المعروف أن چورچ كيوكر أخرج بعض المشاهد قبل أن يتم تغييره .

(**) چون باكستر . هولى وود فى الثلاثينيات (لندن ، **1968**) .

الذين عملوا جميعا فى أستوديوهات الشركة . كما كان من بين نجوم باراماونت الآخرين چورچ رافت ، فردريك مارش ، راى ميلاند ، كلوديت كولبرت ، ماريام هوبكنز ، هربرت مارشال ، سيلڤيا سيدنى ، كارى جرانت ، نانسى كارول ، بنج كروسبى ، دوروثى لامور ، وواحدة من أكثر ممثلات الكوميديا المعقدة موهبة هى كارول لومبارد .

أشتهرو ستوديو وارنر بنظامه الصارم ، حيث ذكريات كفاح البدايات وأوقاتها العصيبة ، قبل مغامرة الصوت الموفقة ، عالقة بأذهان الإخوة وارنر ولم تمت إلا بعد تشبث مرير . عمل الأستوديو بمبدأ الحد الأقصى من الإنتاج مع الحرص على جودته - وهو مبدأ أثمر على أيدى منتجين مثل هال واليس وهنرى بليك ثمارا طيبة فى دقة السيناريوهات وقلة عدد الأفلام وتوجهاتها . ولقد عكست الطبيعةُ البنائية القوية لإنتاج وارنر فى أفضل حالاته الصرامة والدقة فى اختيار الموضوعات . وبلغت الأفلام الموسيقية لوارنر أينع صورها فى الفانتازيات السوريالية الراقصة التى قدمها باسبى بيركلى . فقد جاء « الشارع الثانى والأربعون » (**1933**) وصفا قاسيا مثيرا للبكاء والضحك عما يعتمل خلف الكواليس من مشاعر القلق والغيرة ، كما اشتمل واحد من أوائل أفلام سلسلة «المنقبون عن الذهب » فى **1933** ضمن فقراته الموسيقية على استعراض « رجلى المنسى » الذى كان بمثابة بيان عاطفى مؤثر عن الاستياء من الكساد . كما كان لوارنر دَوْرٌ ريادى فى أفلام العصابات الناطقة (قيصر الصغير - **1930** ، عدو الشعب - **1931**) ، كذلك غامرت بمعالجة موضوعات اجتماعية مثل الكساد الزراعى (كوخ فى القطن - **1932**) والإعدام دون محاكمة قانونية (إنهم لن ينسوا - **1937**) . وحين قدمت سلسلة من التراجم التاريخية - « قصة لويس باستير (**1936**) ، « حـيـاة إمـيل زولا » (**1937**) ، « چواريز » (**1939**) - خلت هذه الأعمال من الطابع التأليهى الذى اتسمت به أعمال إم چى إم المماثلة وجاءت واقعية ذات طابع أدبى ، بل ومتصلة بالاهتمامات السياسية والاجتماعية الراهنة وقت عرضها . بل وحاولت وارنر بين الحين والآخر غزو مجال التجريب ، حيث قدمت « حلم ليلة صيف » (**1935**) من إخراج ماكس راينهارت وبطولة ميكى رونى فى دور « بَك » . وكان ألمع نجوم الاستوديو هم بيتى ديڤيز ، چيمس كاجنى ، همفرى بوجارت ،

إدوارد روبنسون ، وبشكل خاص بول موني .. فنانون يمتلكون جميعا القدر نفس من المهارة كما أوضحت أفلامهم . كذلك كان مخرجو وارنر – أمثال ميرڤن لى روى والرائد المجرى مايكل كورتيز والألمانى الممثل سابقا ويليام ديتيرل – متنوعى الإنتاج على نحو مذهل ، قادرين جميعهم على الانتقال بسلاسة من الكوميديا البذيئة والغراميات الرومانتيكية الطائشة إلى أفلام العصابات .

فى **1935** اندمجت « فوكس » مع « القرن العشرون » ، وكان أهم أصول هذه الشركة قبل هذا التاريخ وبعده اسمين : المخرج چون فورد (**1895 - 1973**) الذي كان ينتج أفلامه بشكل مستقل عادة ويوزعها من خلال فوكس ، والنجمة الطفلة شيرلى تمبل التى كانت على رأس نجوم الشباك فى أمريكا من **1935** إلى **1938** . وبصرف النظر عن موضوعات رعاة البقر التى قدمها فورد وموضوعات شيرلى تمبل الحلوة العذبة كان واضحا أن إنتاج فوكس يميل إلى الموضوعات الموسيقية ، أعمال عن أمريكا القديمة مثل « ليليان راسل » و « فى شيكاغو القديمة » ، وخاصة إعادة تقديم أعمال رومانتيكية قديمة ناجحة مثل « فى ظل رايتين » و « السماء السابعة » . وقد ضمت قائمة نجوم فوكس ويل روچرز (ممثل المنوعات العجوز الذى أصبح الفيلسوف الشعبى المفضل لدى الأمريكيين ، والذى مثل فى اثنين من أوائل أفلام فورد الناطقة .. « القس القاضى » فى **1934** و « قارب بخارى عند المنعطف » فى **1935**) ، چورچ أوبريان ، چانيت جانيور ، ڤيكتور مكلاجلن ، سبنسر تراسى ، چون وين ، چوان بينيت .

فيما بين **1935** و **1937** ترك فورد شركة فوكس ليقدم من خلال شركة أر كيه أو ثلاثة أفلام كان محتواهم الأدبى أرفع مما تحتمل فوكس على ما يبدو : « الواشى » (**1935**) ، وهو إعداد بَعْدُ تعبيريٌّ غريب لرواية ويليام فلاهرتى عن الجيش الأحمر الأيرلندى ، وكان واحدا من أكثر أفلام الثلاثينيات كلها جماهيرية ونيلا للجوائز ، وفيلم ثان مأخوذ عن رواية مكسويل أندرسون « مارى سكتلندا » (**1936**) ، وثالث مأخوذ عن «المحراث والنجوم » لشين أوكيسى فى **1936** . ويبدو أن آر كيه أو كانت تحب أن تقوم بمثل هذه الغارات على الأدب والثقافة من حين إلى آخر إلي جانب برامج أفلامها

العادية ، حيث قدمت أيضا « عن عبودية البشر » (1934) بطولة بيتى ديڤيز ثم بعد ذلك الأفلام الأولى لأورسون ويلز - وهى الأكثر أهمية فى هذا الصدد . وبينما أدى امتلاك الشركة لكاترين هيبورن إلى تقديم بعض الأعمال الأدبية الرفيعة مثل « نساء صغيرات » و « مجد الصباح » فقد جعلها فريق الرقص المكون من فريد أستير وچنچر روچرز تقدم بعض الأفلام الموسيقية المتميزة التى تظل ديكوراتها هى قمة جمال الديكور فى الثلاثينيات . واعتبار من 1937 ومع « بياض الثلج والأقزام السبعة » ، حلت أر كيه أو محل كولومبيا فى توزيع إنتاج والت ديزنى الواسع النجاح .

أما كولومبيا بيكتشرز فقادها وأدارها مؤسسها المروع هارى كوهن (1891 - 1958) ، وأمضت فترة الثلاثينيات تصارع من أجل البقاء . وكان كوهن ، النموذج الأصلى لرجل هولى وود الفظ المستبد ، قد بنى الشركة عن طريق سياسة استعارة مواهب الاستوديوهات الأخرى حين يكونون غير مرضيٍّ عنهم بما يسهل له دفع أجور بسيطة . ثم استطاع كوهن فيما بعد ، فى الثلاثينيات ، أن يتعاقد بنظام الفيلم الواحد مع مخرجين نجوم مثل روبن ماموليان لتقديم « الفتى الذهبى » (1939) وهاوارد هوكس لتقديم « وحدها الملائكة من لها أجنحة » (1939) . أما أهم مخرجى كولومبيا فقد كان فرانك كابرا (1897) ، حيث يرجع الفضل فى تحديد مصير الاستوديو إلى حد كبير إلى مجموعة أعماله فيما بين 1928 و 1939 . ولقد أحتل كابرا ذلك الوقت مكانة من الطراز الأول من خلال كوميديا التقلبات (أو كوميديا « الشخص الأخرق » بلغة الثلاثينيات) ومن خلال تملقه المتعمد للقيم الأمريكية . وإن كان نفور الجمهور فيما بعد من عاطفيته المفرطة قد أدى إلى أفول نجمه . وقد تم إرساء الأسلوب المميز لكابرا فى فيلم « حدث ذات ليلة » (1934) ، وهو كوميديا سريعة حادة عن صحفى فى مطاردة مهنية وغرامية لوريثة ثرية لا تزال جميلة . ولقد أسس الفيلم لاتجاه الكوميديا الأمريكية فى فترة الثلاثينيات ، وأدى نجاحه هو و « ليلة حب واحدة » (1934) ، الذى أخرجه ڤيكتور شيرتزينجر وصنع به نجومية المطربة جريس مور ، إلى تدشين صعود كولومبيا لتصبح إحدى الشركات « الكبار » في الأربعينيات ، وخاصة بعد اكتشاف أكبر نجماتها .. ريتا هاى ورث .

أما يونيڤرسال فظلت حتى **1936** تحت إدارة مؤسسها كارل لَيمِّل ، وكانت حتى بداية الثلاثينيات تتمتع بشهرتها القديمة فى الجرأة على التجريب (فيلم مايلستون «كل شىء هادىء على الجبهة الغربية » ، على سبيل المثال) ، غير أن النجاح الجماهيرى الكبير لفيلمى « دراكيولا » و « فرانكنشتاين » أدى إلى اتجاه يونيڤرسال إلى أفلام الرعب خلال العقد التالى. كان الفيلمان إنتاج **1931** للمخرجين تود براوننج وچيمس ويل ، أبرز مخرجى الرعب على الإطلاق . وقد تناوبت أفلام الرعب غالبا مع أفلام العروض النهارية للسيدات (الشارع الخلفى ، فقط بالأمس) . وفى **1936** ومن خلال « ثلاث فتيات ذكيات » عثرت يونيڤرسال على نجمتها فى الغناء ، ديانا دوربن ، التى سيعتمد مستقبل الأستوديو على اسمها لسنوات عديدة .

حتى مع أخذ الموضوعات «الاجتماعية » التى حاولت وارنر معالجتها فى الاعتبار ، فإن السينما الأمريكية فى الثلاثينيات اتسمت بالتركيز على قيم مخدرة ومتفائلة ، غير واقعية بالأساس ، بشرت بها الأفلام سواء بوضوح أو بشكل غير مباشر . ومن اليسير أن نزعم أن هذا النوع من الهروب من الواقع كان استجابة لمطلب جماهيرى كبير . ولكن الأحرى أن يُرى باعتباره نتاج المصالح العامة للمؤسسات الرأسمالية الضخمة التى سيطرت على السينما سيطرة مطلقة . فترة من فترات الجيشان السياسى الاقتصادى والاجتماعى العنيف والمضطرد ، والسينما أنجزت فيها وظيفتها المرحلية بوصفها مخدرا للجماهير . فليس من فيلم على ما يبدو قد أقر بوجود « الكساد » على الإطلاق حتى **1933** . كما أن أحداث العصر الكبرى – الحرب الأسبانية ، الحرب فى الصين ، ظهور الفاشية ، تتابع أحداث الاتحاد السوڤيتى تحت قيادة ستالين – لم يظهر لها أثر على الشاشة إلا نادرا ، وكشىء طريف أجنبى فى أحسن الأحوال .

كما جنحت هولى وود فى بعض الأحيان إلى التأكيد الصريح والمباشر على القيم الرأسمالية والاتجاهات الرجعية ، حيث كانت الاستوديوهات فى بداية الثلاثينيات تبذل جهوداً بارزة للمساعدة فى استبقاء الثقة فى المصارف والصيارفة التى اهتزت بعنف

فى 1929 . وإلى جانب أفلام السيرة الذاتية مثل « منزل روتشيلد » (1935) و « لويدز لندن » (1937) ، أصبحت شخصية المليونير القاسى الذى يتضح فى النهاية أن له قلبا من ذهب نمطا جاهزا أشبه بشخصيات الحواديت مع كوميديات أواخر الثلاثينيات ، وعادة ما كان يقوم بتمثيل هذا النمط تشارلز كوبرن أو إدوارد أرنولد . ومن ناحية أخرى كانت الأفلام إذا اقتربت من موضوعات المنازعات بين الرأسمالية والعمال تجنح باصرار إلى الوقوف ضد البروليتاريا الساخطة وتصورهم على أنهم أشرار أو سذج مخدوعين فى أحسن تقدير .

وأينما بدت ثمة مناقشة أو « كشف » للمفاسد الموجودة بالمجتمع فإنما تجىء بحثا عن الإثارة أكثر منها اهتماما اجتماعيا عميقا ؛ فالمفاسد التى صورتها الأفلام كانت جرائم ضد المجتمع ليس فيها جدال ، وبالتالى يصعب أن تثير نقاشا جادا أو تحدث تغييرا . بدأت سلسلة أفلام العصابات فى 1930 بفيلم ميرفن لى روى الممتاز « قيصر الصغير » ، ثم تبعته مجموعة لا تقل عنه جودة : « عدو الشعب (1931) و « شوارع المدينة » لماموليان ، « ملايين سريعة » (1931) لرولان براون ، وفيلم هاوارد هوكس « الوجه ذو الندبة » (1932) الذى تناول عن قرب مفاسد آل كابونى – وكأنما لتوجيه الاهتمام إلى عالم الجريمة ذاته . وقد صورت مثل هذه الأفلام شخصية رجل العصابات بشكل سلبى مكرر ومعاد بثبات . غير أن أفلاما أقل تدقيقا تعتمد على التقليد قامت بإضفاء البريق بشكل أو بآخر على شخصية رجل العصابات وعلى روح الثراء السريع واستخدام القوة – وتزامنت بالصدفة مع وقوع عدد من جرائم العصابات فى الواقع – كانت هى إلى حد بعيد سبب تشكيل « رابطة الحشمة » فى 1934 ، والتى كانت بمثابة دعم للرقابة ، ولم ينتج عنها سوى جعل مناقشة موضوعات الكبار بلغة الكبار أمرا أكثر صعوبة . واتسمت أفلام العصابات التى أُعيد إحياؤها فى الجزء الثانى من العقد بإدانة الجريمة إدانة أكثر وضوحا (الغابة المتحجرة – 1936) وباهتمام ، وإن يكن سطحيا عادة ، بالكشف عن الظروف الاجتماعية التى تساهم فى إفراز العصابات – مثل فيلم وايلر الجيد المأخوذ عن رواية لليليان هلمان « النهاية الميتة » (1937) .

ومن الخطأ أن نشكك فى صدق واهتمام أفلام الجريمة جميعها فى هذه الفترة . فمن الحتمى أن يكون وسط هذا الإنتاج الهولى وودى الكبير مخرجون ومؤلفون تمكنوا من تقديم معالجات أمينة لموضوعات لها وزنها . فقد تناولت حفنة من الأفلام بصورة قوية مشكلة المعاملة التى يلقاها المجرمون (المنزل الكبير ، كنت هاريا) ، وفساد الصحافة (الصفحة الأولى) ، ونظام الإعدام دون محاكمة (الغضب – للانج ، إنهم لن ينسوا – للى روى) ، بل وحالات بعينها من القضايا التى شغلت اهتمام الجماهير مثل فيلم أرثر ستانتل المأخوذ عن كتاب مكسويل أندرسون « وينترست » (1936) والذى علق ، ولو بطريقة ملتوية ، على قضية « ساكو وڤانزيتى » الشهيرة .

بقيت أنواع بعينها من الأفلام ثابتة . واتخذ الفيلم الموسيقى ، كما رأينا ، أشكالا مختلفة بأختلاف الأستوديوهات : الاستخدام غير العادى لمجاميع المغنيين والراقصين كمادة تشكيلية فى إطار ديكورات تجريدية عند باسبى بيركلى ، الواقعية الاجتماعية عند وارنر ، الكوميديا الخفيفة الرقيقة عند أستير وروچرز . أما نوع الكوميديا فتمتع بحالة إحياء بفضل استقدام فنانى المنوعات : چاك بينى بأدائه لشخصية « أحقر رجل على ظهر الأرض » ، إيدى كانتور جاحظ العينين ، چو براون ، چيمى ديورانت ، بوب هوب ، ويلر و ولزى ، ورهط معهم من الممثلين المساعدين . كما جاء دبليو . فيلدز بحالة فريدة تماما من تحطيم التقاليد السابقة ، الإخوة ماركس بأسلوب أشبه بنتاج طبيعى للدادية والسوريالية . وكان للوريل وهاردى طابع أقرب إلى الأساليب القديمة ، مشتق من كوميديا الشخصية فى عروض المنوعات وتراث الهزليات الرخيصة الصامتة الذى نقلاه من الصامت إلى الناطق ومن الأفلام القصيرة ذات البكرتين إلى الأفلام الروائية الطويلة .

وإلى جانب كوميديا لوبيتش المعقدة ظهر أسلوب محلى أكثر تميزا مستمد بشكل رئيسى من كوميديا التقلبات الخرقاء عند كابرا ، والتى جرى تقليدها على نطاق واسع . وفى تعريف هذا النوع يقول لويس چاكوبس :

هنا ، يضرب بالاحترام عرض الحائط ، فالأبطال والبطلات ليسوا على

هيئة الرجال المهذبين المحترمين أو السيدات . كل يضرب الآخر ، يطرحه أرضا ، يهزأ به . كان « حدث ذات ليلة » (1934) هو النموذج الناجح الأول لهذه المدرسة . ثم جاءت أفلام أخرى تسخر بالطريقة ذاتها من المقبول والمحترم .. « القرن العشرون » (1934) ، « رجلى جودفرى » (1936) ، « تيودورا تتوحش » ، « رجل القمة » ، « اعترافات صادقة » ، « عِيشْ وحِبْ وتْعَلَمْ » ، « الحقيقة المروعة » (1937 جميعها) . أفلام غنية مركبة وناضجة ، مليئة بالضربات العنيفة والطرح أرضا ، بالأكروبات والحوار المرح والأفعال الخشنة ، مصبوغة كلها بحيوية هائلة .

وقبل هذا كله ، عكست هذه الكوميديات موقفا من الجنس متغيرا كلية . فالعلاقة بين الرجال والنساء ، متزوجين أو غير متزوجين ، لم يعد يثقلها الإحساس بالذنب أو المسئولية . صارت العلاقة الجنسية شيئا مبهجا ، لم تعد الفتيات كائنات خطرات أو غامضات ، بل رفيقات صحبتهن ممتعة . جسدت كلوديت كولبرت وكاترين هيبورن وكارول لومبارد نمطا جديدا من الفتاة مختلفا تماما عن نمط المرأة مغوية الرجال القديم أيام ثيدا بارا أو النمط الذى أعقبه لفتيات الجاز من جيل كلارا باو . كما كان ثمة صورة أكثر قوة وقدرة على المبادرة جسدتها چين هارلو ، النموذج الأصلى « للشقراء البلاتينية » – تلك التحفة الفنية الرائعة ، بانحناءاتها الملساء ، وشعرها وبريقها التمثاليين ، وملابسها الملتصقة بالجسد كاشفة عن تفاصيله . أما ماى ويست فاستخدمت لأكثر من نصف قرن جسدها الشهوانى المزيف ووجهها وصوتها للسخرية من التصورات الخاطئة عن الجنس .

بعض المخرجين استطاعوا بيسر شديد أن يتكيفوا مع سطوة أساليب الأستوديوهات . هكذا أصبح رجل مثل كنج ڤيدور ، المخرج البالغ التفرد فى العشرينيات ، حرفيا تجاريا من الطراز الأول خلال الثلاثينيات ، ليحقق نجاحه المرموق الرئيسى من خلال « القلعة » (1938) . كما أن مخرجين مثل مخرجى وارنر ميرڤن

لى روى ومايكل كورتيز قد نجحا ، فى النصف الأول من العقد على الأقل ، فى وضع بصمتيهما الشخصيتين واضحتين على أعمالهما فى مجالات متنوعة للغاية ، من « كوخ فى القطن » (1932) و « عشرون ألف سنة فى سجن سنج سنج » (1933) إلى «الموتى السائرون » و « هجمة لواء الفرسان » (1936) . أما هاوارد هوكس فقد عرًف بوضوح تكيفه الخاص مع النظام وقدرته على تقديم عمل على أعلى قدر من الحرفية من خلال هذا النظام بقوله « إن المخرج الجيد هو المخرج الذى لا يضايقك » .

بعيدا عن شابلن ، الذى أعقب فيلمه المؤثر عاطفيا والرائع « أضـواء المدينـة » (1931) بفيلم « العصور الحديثة » (1936) ، ذلك التعليق المتفرد على صورة المجتمع الصناعى ، كانت أهم رموز تلك الفترة فى السينما : كابرا ، فورد - الذى بدت أفلامه الفخمة عن رعاة البقر أقدر على البقاء من أعماله التجريبية الأكثر طموحا مثل « الواشى » ، چيمس ويل ، خريج المسرح الإنجليزى (والمخرج الأصلى للعرض اللندنى الذى حقق نجاحا منقطع النظير « نهاية الرحلة ») وسيد مخرجى يونيڤرسال فى مجال الرعب چورچ كيوكر ، مخرج برودواى السابق وصاحب بعضا من أكثر أفلام إم چى م ثراء وثقافة (ديڤيد كوبر فيلد - 1935 ، كاميل - 1936) ، لويس مايلستون (الصفحة الأولى - 1931 ، هللويا أنا سكير عاطل - 1933 ، مات الچنرال عند الفجر - 1936 ، عن الفئران والرجال - 1939) ، چوزيف ڤون شترنبرج ، كلارانس براون ، دبليو . ڤان دايك ، سيدنى فرانكلين .

مع ظهور الأفلام الناطقة وافتقار السينما الأوروبية ، قل النهب الأمريكى لفنانى البلدان الأخرى عما كان عليه فى العقود الأسبق ، وإن كانت الثلاثينيات قد شهدت فرار عدد كبير من المخرجين والفنانين الألمان من حكم هتلر . حيث ترك فريتس لانج ألمانيا طواعية فى أعقاب فيلمه « شهادة دكتور مابوسه » ، وبعد فيلم واحد فى فرنسا قدم فى هولى وود فيلمه الكبير « الغضب » (1936) ثم « أنت تعيش مرة واحدة » (1937) . وكذلك ويليام ديتيرل الذى يعد فيلمه « الهروب الأخير » (1932) أفضل الأفلام المأخوذة عن « الجيل الضائع » لسكوت فيتسچيرالد تماسكا وتلخيصا ،

وذلك قبل أن يقترن اسمه بأفضل أفلام التراجم التى قدمتها وارنر .

كان من بين العوامل التى ساهمت فى كساد السينما الأمريكية فى 1933 تلك المنافسة غير المتوقعة والمباغتة من جانب بريطانيا ، التى تماثلت السينما فيها للشفاء بصورة مدهشة عقب صدور قانون أفلام السينما توجراف فى 1927 وظهور الأفلام الناطقة . فقد شجع القانون على الإنتاج والاستثمار السينمائى . حيث أُنشئت الأستوديوهات وأُعيد تجهيز دُور العرض ، وبُعث مرة أخرى الحماس الجماهيرى للأفلام السينمائية ، ليزداد عدد شركات الإنتاج إلى أكثر من الضعف – من 26 شركة فى 1927 إلى 59 شركة فى 1928 . كما ارتفع معدل إنتاج الأفلام فى الفترة ذاتها إرتفاعا أكثر حدة ، من 26 إلى 128 فيلما . كما ظهرت إلى الوجود لأول مرة المؤسسات القوية التى تقوم بالإنتاج والتوزيع والعرض معا . كانت الثلاثينيات فترة بناء إمبراطورية صناعية .

وإذا كان هذا الإحياء يمكن أن يرد ، على المستوى التنظيمى ، مباشرة إلى قانون أفلام السينما توجراف وفرض رسوم خاصة على البرامج المستوردة من الخارج ، فإنه على المستوى الإبداعى يرجع إلى أربعة رجال بينهم : مخرجان ومنتج ومخرج منتج . فى موطنه الأصلى المجر بدأ ساندور كوردا حياته العملية صحفيا وناقدا سينمائيا ، ثم تحول إلى الإخراج فى 1914 وسرعان ما أصبح الاسم الرئيسى فى هذا الميدان هناك . ومع تأميم السينما المجرية القصير الأجل فى 1919 كان طبيعيا أن يصبح كوردا واحدا من قادتها . وعقب انهيار جمهورية المستشارين فى المجر فر كوردا إلى ڤيينا ومنها انتقل إلى برلين ، ثم وجد نفسه فى نهاية المطاف ، فى 1926 ، فى هولى وود حيث قدم بفيلمه « الحياة الخاصة لهيلين تروى » (1927) تطويراً لأسلوب التراجم التاريخية الذى ابتدعه إرنست لوبيتش فى ألمانيا بعد الحرب .

مع ظهور الأفلام الناطقة كان كوردا يعمل لحساب شركة باراماونت فى باريس ، حيث أخرج « ماريوس » (1931) ، وهو جزء من ثلاثية الأفلام الشهيرة المأخوذة عن

مسرحيات مارسيل بانيول عن الحياة فى مرسيليا . ثم رحل كوردا إلى لندن للعمل لحساب باراماونت أيضا ، ولكنه سرعان ماكوّن شركة خاصة به تحمل اسم « لندن فيلمز » . وقدم لهذه الشركة من خلال « الحياة الخاصة لهنرى الثامن » (1933) عرضا ممتازا فى أنسنة التاريخ تجاوز بثرائه وعمقه أفلام لوبيتش التاريخية إلى حد بعيد . فمع تصميم المناظر المرهف لروبرت أرمسترونج والتصوير الرائع لچورچ بيرينال ، والأداء المتدفق المبهر لتشارلز لاوتون قبل كل شىء ، حقق الفيلم نجاحا سريعا ساحقا فى بريطانيا وخارجها على السواء . ونجح كوردا ، كما نجح نسبيا بضعة منتجين بريطانيين آخرين ، فى غزو السوق الأمريكى ، واستهل « هنرى الثامن » طفرة فى السينما البريطانية حيث ارتفع إنتاجها إلى 225 فيلما فى 1937 ، لتصبح ثانى أكبر صناعة سينمائية فى العالم (*) .

متسلحا بهذا النجاح وما صاحبه من دعم مالى شرع كوردا فى سياسة إنتاج طموحة موفقة للغاية . أخرج فيلمين تاريخيين آخرين ، « الحياة الخاصة لدون جوان » (1934 ، آخر دور يلعبه دوجلاس فيربنكس) و « رامبرانت » (1936) بطولة لاوتون . ومن الطريف أن كوردا رغم حسن استغلاله للإمكانيات البريطانية من استوديوهات وفنيين وممثلين لم ينجح فى العثور على مخرجين بريطانيين يناسبون نوقه ، وكانت سياسته طوال الثلاثينيات هى استقدام مخرجين أجانب بارزين إلى إنجلترا للعمل معه . هكذا أخرج لشركته ليونتين ساجان «رجال الغد» (1932) ، وبول تشيز «كما تحب» (1936) ، رينيه كلير «الشبح يتجه غربا» (1936) ، ويليام كاميرون مينزيس «الأشياء الآتية» (1936) ، ويليام هاوارد «حريق فوق إنجلترا» (1937) ، روبرت فلاهرتى «الفتى الفيل» (1937) ، زُلطان أخو كوردا نفسه «الريشات الأربع» (1939) ، جاك فيدر «فارس بلادروع» (1937) . كما استقدم جوزيف فون شتربنرج فى 1936 إلى إنجلترا لتنفيذ رواية روبرت جريفز «أنا ، كلوديوس» غير أن بعض التوترات بين شتربنرج وممثليه ، بالإضافة إلى حادث سيارة تورطت فيه ، قضاءً وقدرا على الأرجح ، النجمة ميرل أوبيرون ، أدت فى النهاية إلى عدم إنتاج الفيلم ، الذى لم يتبق منه سوى بعض قطع صغيرة شاهدا غريبا على عصر كوردا وعلى عناد شترنبرج المتكبر .

(*) كان حتميا أن يشتمل هذا الرقم على قدر كبير جدا من أفلام درجة ثانية . فقد شجع نظام فرض رسوم على الاستيراد على إنتاج أفلام محلية رخيصة غير مرغوبة درج فى مجال المهنة على تسميتها « بالأفلام السريعة » .

علاوة على صفاته الرفيعة الكثيرة باعتباره منتجا ، تحلى مايكل بالكون بتواضع وأمانة ليس لمثلهما وجود تقريبا فى قاموس أباطرة السينما الآخرين . لقد كتب بنفسه ملخصا الفرق بينه وبين كوردا :

كان لديه كثير من الصفات التى افتقر إليها . اغتنم العديد من الفرص بينما أنا شديد الحذر . وكان يتمتع ، على ما أظن ، بموهبة مالية بالغة الحساسية ، مالم تكن استثنائية ، بينما أميل أنا إلى الصرامة التقليدية فى الأمور المالية . وكان عالميا فى نظرته على حين كنت أنا متأثرا بنشأتى المحلية كان يتحدث ويفكر بأربع أو خمس لغات . كان إجمالا شخصية أكثر ثراء منى بكثير(*) .

والحق أن هذه الإنجليزية الشديدة فى ذوق بالكون هى ما برهنت على قوته الكبرى فى أكثر مراحل حياته العملية أهمية ، مرحلة ما بعد الحرب مباشرة . كما كتب بالكون أيضا مقرا بمسئوليته عن خطأ كبير فى التقدير فيما يخص صناعة السينما البريطانية فى الثلاثينيات :

أقر أننى خلال الثلاثينيات قد ساندت السياسة الخاطئة الرامية لاستيراد نجوم من هولى وود لجعل إنتاجنا أقدر على البيع فى الأمريكتين .

ومع هذا فكثير جدا فى أفضل ما أنتجته الأستوديوهات البريطانية فى فترة الثلاثينيات كان من إنتاج بالكون بوصفه رئيسا للإنتاج بجومون بريتش وجينزبورو من ***1930*** حتى ***1936*** ، حيث انتقل لفترة قصيرة وغير سعيدة إلى إم جى إم التى كانت تسعى وقتها للإنتاج ببريطانيا . ومن بين الأفلام التى كان بالكون مسئولا عن تقديمها كان «رجل أران» (***1934***) هو الأكثر جرأة بالتأكيد . قصيدة اثنولوجية جميلة عن الصراع من أجل الحياة على جزيرة صخرية قاحلة أمام ساحل جالواى فى أيرلندا ، إخراج روبرت فلاهرتى . وفى مجال مختلف تماما ، استطاع بالكون أن يطور المواهب

(*) سير مايكل بالكون ، عمر من الأفلام (لندن ، ***1969***) .

الكوميدية والموسيقية المحلية من أمثال جاك هلبرت ، سيسلى كورتنيدج ، توم وُلز ، جيمس ماثيوز ، وكوميديان الشمال جورج فورمباى .

ومن منظور استرجاعى بعد مرور الزمن سيظهر أن هذا التقليد البريطانى الشعبى بالأساس في سينما الثلاثينيات ، والذى ازدراه النقاد وقتها ، كان بشكل عام أقدر على البقاء من الأعمال الأكثر إحتراما والتى تتعمد أن تكون فنية . ففي وقت متأخر كثيرا عن هولى وود (التى كانت قد طورت العديد من الكوميديانات البريطانيين أمثال شابلن وستان لوريل) ، وبعد فشلها فى خلق تراث من الكوميديا الصامتة ، اعتمدت السينما البريطانية على تراثها الغنى من أساليب قاعات الموسيقا ، فى الوقت الذى كان فيه هذا التراث آيلا للانقراض فى المسارح . وهكذا قامت فرقة سوقية عنيفة شديدة الصخب باسم «الشلة الطائشة» ببطولة سلسلة بالغة النجاح من الأفلام صغيرة الميزانية . كما كان لجراسى فيلدز وجورج فورمباى بتجسيدهما لعمال لانكشاير جاذبية ملحوظة ، فى سينما لم تكن من قبل تلتفت كثيرا للثقافات الإقليمية . وكان من بين كوميديانات قاعات الموسيقا الآخرين الذين استقدموا للسينما آنذاك بعض ممن قد أهملوا ظلما مثل سيدنى هاوارد ، تومى تريندر ، أرثر أسكى ، فورمان إيفانز . وكان أكثر أولئك أصالة وبقاء ويل هاى ، الذى ارتبط دائما بتمثيل شخصيات أصحاب السلطة - نظار المدارس والمحطات ورجال الشرطة ورؤساء السجون - وأضفى عليهم مسحة من سوء السمعة والفساد ، وأرثر لو كان الذى جسد شخصية الأم ريلاى العجوز ، وهى شخصية غسالة أيرلندية مشاكسة وسوقية وفكاهية وحمقاء وشديدة الصدق فى الوقت نفسه ، وقد ظهرت فى عدد لا يحصى من الأفلام صغيرة الميزانية التى كانت توزع فى المقام الأول بدور العرض فى المناطق العمالية الفقيرة التى قدمت قبل ربع قرن من ذلك الوقت جمهور مرتادى قاعات الموسيقا .

ومن غير الممكن تجاهل الحرفية العالية لمخرجى هذه الفترة من أمثال فيكتور سافيل ، هربرت ويلكوكس (الذى تخصص فى الأفلام التاريخية الجميلة ، بطولة زوجته أنا نيجل ، جورج بيرسون ، تيم ويلان ، وكذلك المواهب الخاصة لمخرجى الكوميديا أمثال والترفورد ومارسيل ڤارينل . كما لا يمكن إغفال الإشارة إلى ظهور مخرجين

جدد مثل كارول ريد (عطلة المصرف – 1938) ، مايكل باول (حافة العالم – 1938) ، ممن سيصبحون أسماء كبرى في السينما خلال العقد التالى . هذا وقد ظل هينشكوك وأسكويت هما أبرز مخرجي تلك الفترة . بعيدا عن أعماله الجانبية ، المتراوحة وغير المستقرة ، المأخوذة عن أعمال أدبية – «لعبة الاحتيال» (1931)، والسيرة الموسيقية الغربية «فالس من فيينا» (1933) ، والحكاية الأشبه بالقصص العاطفية فى المجلات النسائية «ريتشارد سترانج» (1932) ، وآخر أفلامه قبل رحيله إلى أمريكا «فان جامايكا» (1939) المعد بطريقة ميلودرامية عن عمل لدافن دى مورييه – كرس هيتشكوك نفسه لسلسلة من أفلام تصاعدت فيهما بوضوح مهارته مخرجا ولمسته الفنية الخاصة . حيث مازج بين موهبته الفريدة في القص المثير المشوق وقدرته الذاتية المتميزة على ملاحظة الشخصية وموهبته فى اكتشاف الغريب والشرير فى أكثر الأماكن والشخصيات والموضوعات عادية . وقد تم إنتاج فيلميه «جريمة قتل» (1930) و«رقم سبعة عشر» (1932) باستوديوهات بريتيش إنترناشونال فى إليسترى ، غير أن أفضل أفلام السلسلة أنتج لحساب بالكون فى جومون بريتيش وجينزبورو : «الرجل الذى عرف أكثر ما يجب» (1934) ، «الدرجات التسع وثلاثون» (1935) ، «العميل السرى» (1936) ، «تخريب» (1936) ، «صغيرة وبريئة» (1937) ، وأفضلها «السيدة تختفى» (1938) .

أما أسكويت فجاء عمله خلال هذه الفترة غير منتظم . حيث بدأ بداية موفقة بفيلم «قل لإنجلترا» (1931) ، الذى أرخ له فيما بعد شكل سيء نظراً لمواقفه الطائفية العتيقة (المأخوذة عن الكتاب الأصلى لإرنست رايموند) مع أنه لاقي فى وقته إعجابا شديدا لروعة تصويره لمشاهد معارك «جاليبولى» . ثم جاء «إلى الرقص سيدتى الجميلة» (1931) إعدادا جذابا عن «كرنفال» كومبتون ماكينزى . ولحساب بالكون قدم أسكويت كوميديا «كليرية» الطابع [نسبة إلى «رينيه كلير»] ، عن لاعب كرة قدم وورقة «يانصيب» ، بعنوان «رقم الحظ» (1933) . وبعد عمل سيء عن سيرة موسيقية أنجلو جرمانية ، «السيمفونية الناقصة» (1934) ، وفيلم جاسوسية لحساب كوردا ، «ليالى موسكو» (1935) ، قدم أسكويت أنجح أفلام حياته كلها . إعداداً بليغا عن

«بيجماليون» (*1938*) أنتجه جابريل باسكال الذى أقنع برنادر شو أن يسمح له بتحويل مسرحياته إلى أفلام . أما آخر أفلام أسكويت قبل الحرب فكان إعدادا عن مسرحية لتيرانس رايتجان ، «فرنسيون بلا دموع» (*1939*) ، دشن علاقة تعاون بينه وبين راتيجان وميلا للأخذ عن الأعمال المسرحية سيظل باقيا طيلة مشواره الفنى .

صناعة السينما الفرنسية ، كما فعلت نظيرتها البريطانية ، بحثت عن وسائل لحماية نفسها من السيطرة الأمريكية المتواصلة مع بداية عصر الفيلم الناطق ، ووضعت قيودا صارمة على عدد الأفلام المسموح باستيرادها أو دبلجتها أو ترجمتها . كما أن تجربة باراماونت فى الإنتاج علي الأراضى الفرنسية فى چوينقيل سرعان ما توقفت من تلقاء نفسها بسبب تدنى مستوى أفلامها . وكانت ستوديوهاتها قد تحولت إلى معامل للدبجلة فحسب حين ساء إنتاجها إلى درجة أن تلاقى عروضها الأولى اعتراضات من الجمهور .

مع ظهور الصوت مر عام أو أكثر من الأزدهار أعقبه كساد اقتصادى معطل حوالى ١٩٣٤ . ومع هذا فقدكانت الثلاثينيات من الناحية الفنية فترة بارزة فى تاريخ الفيلم الفرنسي . ولعل حقيقة الأمر أن انهيار شركات الإنتاج القديمة وما نشأ عنه من فرص للإنتاج المستقل قد ساعد على ازدهار جيل غير عادى من صناع الأفلام الذين سبق لمعظمهم أن قدم نفسه بشكل أولى وعلى استحياء فى عصر الفيلم الصامت ، والذين ستظل لهم مواقع إبداعية قوية خلال فترة الحرب ولوقت قصير فى أعقابها .

أعقب رينيه كلير فيلمه الموسيقى الهزلى الساخر «المليون» (*1931*) الذى صور ببذخ نماذج من الشخصيات الباريسية بفيلم «الحرية لنا» فى العام التالى . فنتازيا عن المجتمع الصناعى واضحة الشبه بفيلم شابلن «العصور الحديثة» الذى قدمه فيما بعد فى *1936*، وقد حاول منتجو الفيلم الألمان ، شركة توبيس ، اقناع كلير بمقاضاة شابلن لانتحاله هذا الفيلم . ثم فشل كلير فى الحفاظ علي مستوى النجاح ذاته سواء فى «الرابع عشر من يوليو» (*1933*) ، أو «المليادير الساخر» (*1935*) الذي كان نقدا

كوميديا للاقتصاد السياسى . ثم قبل كلير دعوة كوردرا وذهب إلى إنجلترا لإخراج «الشبح يتجه غربا» (1936) ، ومن بعدها عبر إلى الولايات المتحدة حيث عمل هناك وقت الحرب .

وكان هنالك اثنان من أصحاب المواهب المتميزة .جان فيجو (1905 - 1934) ، وهو ابن ثائر فوضوى شهير لقى حتفه فى ظروف غامضة وهو معتقل أثناء الحرب الأولى . عاش جان طفولة يتيمة تعسة فى المدارس الريفية الفقيرة ، ثم شبابا قضاه يصارع الالتهاب الرئوى الذى أدى فى النهاية إلى وفاته المبكرة وهو في التاسعة والعشرين ، بعد أن ترك بضعة أفلام قليلة ومتفردة إلى أبعد مدى . بعد «بخصوص نيس» وفيلم آخر وثائقى بعنوان «تاريس ملك الماء» (1932) ، وُظفت فيه خدع ميلييه فى تصوير أحد أبطال السباحة بطريقة تنتج عنها تأثيرات سوريالية دقيقة ، قدم ڤيجو تحفته الغريبة «القيادة على سرعة صفر» (1933) . وقد اجتمعت فى هذا الفيلم الكوميديا والفنتازيا والسوريالية والموسيقا وقوة الإيقاع والحس الشعري الفريد الذى اتسمت به أعمال فيجو جيمعا ؛ وامتزج هذا كله ليقدم لوحة تذكاريه فوضوية عن أيام دراسته البائسة . والفيلم ظاهريا فيلم كوميدى ، غير أن نهايته التى تصور تمرد الأولاد المقهورين ، ضد ناظرهم القزم ومؤسسة الكبار الذين يقدمهم الفيلم فى صورة دمى من قش ، كانت من القوة والعنف بما يكفى لمنع عرضه لسنوات طوال بعد وفاة فيجو .

خلف فيجو فيلما روائيا واحدا هو «الأطلنطى» (1934) ، وتدور قصته حول حياة عروسين حديثى الزواج على ظهر إحدى المراكب . كان السيناريو مفروضا عليه من قبل الأستوديو ، ولكنه نفذه على هواه ، بلمحات شاعرية مؤثرة عن حياة الفقراء وتعاطف حان مع سذاجة الحبّ الشاب ، ويخلق صورة شديدة الغرابة لاتنسى الشخصية البحار العجوز غريب الأطوار والتى جسدها ميشيل سيمون . كان فيجو ، شأنه شأن ديلوك قبله بعشر سنوات ، موهبة مثقلة بالوعود فقدتها السينما الفرنسية .

أما أعظم المخرجين الفرنسيين قاطبة ، جان رينوار (1894 - 1979) ، فهو ابن

المصور التشكيلى أوجست رينوار . كان منذ طفولته متأثرا بعمق بفيلم ميلييه «رحلة على القمر» ، وعقب انتهاء خدمته العسكرية بالحرب الأولى ازداد تعلقاً بأعمال شابلن ومسلسلات بيرل وايت . وفى **1923** ، وبعد مشاهدته لفيلم «الحريق العنيف» للمخرج الممثل الروسى المهاجر إيفان موسيوكين - الذى استخدم فيه تأثيرات شكلانية مستمدة من الأفكار الطليعية - قرر رينوار أن تكون السينما هى مستقبله . وخلال العصر الصامت ، جاء إنتاجه غـزيـرا ومبعثرا بطريقة مذهلة ؛ وكان أفضل أفلامـه الستة أو أكثر فى تلك المرحلة تناوله الجميل لرواية زولا «نانا» (**1926**) والحدوتة الرقيقة «بائعة الثقاب الصغيرة» (**1928**) والكوميديا الهزلية «المتهرب من الواجب» (**1928**) .

أما أول فيلم ناطق لرينوار والمأخوذ عن كوميديا من فصل واحد لفيدو ، «تليين هضم طفل» (**1931**) ، فليس فيه ما يذكر باهتمام ولا حتى استخدامه لصوت سيفون دورة المياه مثيرا كوميديا . بعد ذلك قدم إعداداً لرواية جورج دى لافوشاردييه الفنتازية «الكلبة» (**1931**) يدور حول موظف أعمال كتابية فى أواسط العمر تضطره زوجته الشهوانية الشابة للاختلاس ؛ وكان طبيعيا أن يكون الفيلم جذابا بالنسبة للموزعين بعد نجاح «الملاك الأزرق» لشترنبرج . وعلى النقيض جاء فيلم رينوار التالى «إنقاذ بودو من الماء» (**1932**) ، كوميديا فوضوية ثورية عن بائع كتب إنسانى النزعة يصطحب معه إلى البيت متشردا عجوزا فظيعا (ميشيل سيمون مرة أخرى) ، مع ما يتوقع من كوارث تترتب على هذا التصادم بين قيم البرجوازية والفوضوية . ومع كل فيلم جديد راح رينوار يكشف عن جانب مختلف من خياله الثري المتنوع . وبعد فيلم عابر مأخوذ عن «مدام بوفارى» (**1934**) قدم رينوار فيلمه غير العادى «تونى» (**1934**) ؛ وهو دراما أليمة تدور أحداثها فى مارسيليا . ومن خلال ممثلين غير معروفين والتصوير فى الأماكن الطبيعية ، مع الاستعانة بكومبارس من عمال حقيقيين وهم يؤدون أعمالهم الواقعية ، جاء الفيلم مذكرا بالسينما السوفيتية الصامتة فى الماضى ومبشرا بسينما الواقعية الجديدة الإيطالية فى المستقبل ، فى الأربعينيات والخمسينيات . ثم جاء «جريمة السيد لانج» (**1935**) ، سيناريو تشارلز سباك ، متماشيا مع فترة الحماس للمذهب الشعبى «والجبهة الشعبية» ، وفيه أضاف رينوار بعض اللمحات الذكية عن

الحياة والشخصية الباريسيتين إلى قصة هى فى الأساس عن سكان حى فقير صغير يشكلون جمعية تعاونية للتغلب على احتيال لص رأسمالى . ثم قدم رينوار بتكليف من الحزب الشيوعى الفرنسي «الحياة لنا» (1936) كبيان انتخابى للحزب . وهو فيلم من عدة فقرات ساعد رينوار فيها عدد من الفنانين من بينهم هنرى كارتييه بريسون وجاك بيكير وجاك برونيوس (وهو ممثل بارز وكاتب ومخرج تسجيلى وعضو بجماعة السورياليين) . وحين شوهد الفيلم ثانية فى 1971 ، بعد أكثر من ثلاثين عاما من الاختفاء فى السراديب ، أثبت أنه عمل فنى تاريخى مؤثر ، خليط من الغضب المحبط والتفاؤل الذى اتضح أنه بلا أساس . ورغم أن الفيلم يبدو الآن قديما إلاأن ممازجته بين المشاهد الحقيقية الواقعية والمشاهد الدرامية كانت ابتكارا جريئا فى حينه .. وفى العام ذاته قدم رينوار إعدادا لرواية چوركى «الأعماق السفلى» غير فيه إطارها الزمكانى وجعله غير محدد .

ثم قدم رينوار أربعة أفلام أخرى قبل انتقاله إلى أمريكا خلال فترة الحرب ، اثنين منهما يعدان عملين عظيمين . حيث جاء «الوهم الكبير» (1937) واحدا من أكثر الأفلام ثراءاً في تاريخ السنيما . وأحداثه تدور حول مجموعة من الضباط الفرنسيين مسجونين فى حصن ألمانى ؛ وتركز على العلاقات بين قائد المعسكر ، وهو واحد من طبقة الضباط التقليدية ، وواحد من الأسرى ، ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية ذاتها ، وأسير آخر ، مهندس متميز رقى للقيام بمهام ضابط . والفيلم ، وقد جسدت أدواره التمثيلية برهافة منقطعة النظير ، خاصة ايريك ڤون شترو هايم فى دور قائد المعسكر ، يُعد دراسة فلسفية عميقة للحظة فى تاريخ البشرية تمثل نهاية حقبة وانهيار الهياكل القديمة وعدم يقينية الهياكل الجديدة . هذا الإحساس بالتحول الاجتماعى يشكل أيضا جوهر فيلم رينوار التالى ، «قانون اللعبة» (1939) . وهو فيلم واجهته مشاكل عديدة (حيث تعرض للقطع عدة مرات على يد الموزع وحظر عرضه مع اندلاع الحرب بسبب اللكنة الألمانية لبطلته نور جريجور ، ولم يعد ثانية قريبا إلى شكله الذى أراده فى الأصل مخرجه إلا بعد ربع قرن من ظهوره . ورينوار هنا يخلق إطارا كوميديا دقيقا فى أحد القصور الريفية الغنية ، حيث يتابع السلوكات الغرامية الغريبة للخدم والسادة

بشكل متواز ، حتى بلوغها نهاية مأساوية . وبين هذين الفيلمين قدم رينوار «المارسلييز» (*1938*) فى محاولة لإعادة بناء بعض الأحداث الفرنسية ، و«الحيوانة الإنسانة» (*1938*) فى محاولة لنقل طبيعية زولا وكذلك أحداث قصته إلى لغة السينما الحديثة .

وكان لأحد الأفلام التى قدمها رينوار قبل الحرب قصة غريبة . كان قد صور المشاهد الخارجية فحسب لفيلم عن قصة لموباسان حين اضطر لصرف النظر من المشروع . المادة المصورة بالفعل تم تركيبها فيما بعد بمعرفة چاك بريڤير فى الفيلم الساحر «جزء من قرية» (*1939*)(*) ، الذى يكشف – شأنه شأن «غذاء على العشب» (*1960*) – عما لدى رينوار من إحساس أبيه أوجست رينوار بالضوء والمنظر الطبيعى . وفى ***1939*** دعى رينوار لعقد دورة دراسية بالمركز التجريبى للسينما فى روما ، ولإخراج فيلم «توسكا» لستوديوهات سينيسيتا ، غير أنه قبل إنجاز المشروع اندلعت الحرب ، ورحل رينوار إلى أمريكا فى أوائل ***1941*** .

يصف الناقد جورج سادول السمة الغالبة على السينما الفرنسية بعد ***1934*** بأنها «واقعية شاعرية» ، من خلالها :

> يمكن تلمس المذهب الطبيعى فى الأدب ، كما عند زولا ، وعناصر بعينها من تراث زيكاو فوياد وديلوك ، ودروس محددة من إنجاز رينيه كلير وجان فيجو . غير أن هذه الواقعية الشاعرية يرجع شىء فيها ، شئنا أم أبينا ، إلى رجل من المسرح لم يكن أهل السينما يبالون به آنذاك ، هو مارسل بانيول(**) .

كانت الأفلام التى قام بانيول نفسه بإعدادها عن مسرحياته تدور حول الحياة فى مارسيليا (ماريوس – إخراج كوردا ، فاني – إخراج مارك اليجريه) قد استقبلت بحماس جماهيرى ، على حين اتهمها النقاد أنها ليست «سينما حقيقية» . ومع تحول بانيول (*1895 - 1974*) إلى الإخراج تطورت أعماله من تلك المحاولات الأولى فى

(*) قد توحى الترجمة ، ربما لالتزامها هنا بغموض الجملة فى الأصل الإنجليزى ، أن مخرج هذا الفيلم هو بريڤير ، بينما الواقع أنه رينوار نفسه – المترجم ..

(**) جورج سادول ، تاريخ السينما العالمية (باريس ، 1949 – طبعة جديدة ، 1963) .

المسرح المُصوَّر سينمائيا إلى مستوى يقنع معه حتى النقاد أنها أعمال «سينمائية» بحق ، بل ومتميزة علاوة على ذلك بمصداقية الإطار المكانى للفيلم السينمائى (حيث كانت تصور عادة فى مواقع خارجية) والشخصيات والحوار : «ميرلوس» (1935) ، «سيزار» (1936 ، وهو الفيلم الأخير فى ثلاثية مارسيليا) ، «ريچين» (1937) ، وقبل هذا كلة «زوجة الخباز» (1938) الذى ساهم ، بوجود الممثل الكوميدى العظيم ريمو ، أكثر من أى فيلم آخر فى تثبيت وجود السينما الفرنسية فى البلدان الناطقة بالإنجليزية .

ومن الفنانين الآخرين الذين التزموا بالواقعية الشاعرية چاك فيدر ، الذى عاد من أمريكا فى 1933 ليخرج سلسلة أفلام متميزة : «اللعب الكبير» (1934) ، «نُزُل ميموزاس» (1935) ، و «مهرجان البطولة» (1935) الذى جاء بمثابة عودة إلى الفيلم التاريخى ، وامتاز بسخاء تصميمات مناظرة التى أعدها لازار ميرسون وتصوير هارى ستراد لنج والأداء المتقن المدهش لزوجة المخرج الممثلة فرنسوا روزاى .

عمل چوليان دوڤيڤييه (1896 - 1967) فى السينما منذ 1915 ، وأخرج عددا من الأفلام الصامتة التجارية الناجحة . وفى بدايات عصر الفيلم الناطق أثبت دوفيفييه أنه مخرج ماهر ، لدية القدرة على الإحساس بالجو العام للفيلم الذى ينفذه وعلى استخراج افضل ما لدى ممثليه . ويعد فيلمه «الصحبة الجميلة» (1936) ، الذى كتب له السيناريو تشارلز سباك ، مساهمة إضافية إلى مجموعة الأفلام القليلة التي روجت لفكرة الجبهة الشعبية ، حيث تدور أحداثه حول مجموعة من العمال يشكلون جمعية تعاونية خاصة بهم . ثم وجد دوفيفييه بعد ذلك أسعد مجالات اختصاصه فى سلسلة أفلام ذات جو رومانتيكى قوى ومسحة من الإيمان بالقضاء والقدر ، وهما سمتان بدتا سائدتين فى معظم الأفلام الجماهيرية الفرنسية عشية الحرب الثانية . وكما يقول جورج سادول :

> وتمتزج فى هذه الأفلام تأثيرات فيدر وفيلم قصص الحياة والتعبيرية ومورناو وشترنبرج .. والنزعةُ التشاؤمية الفرنسية مشتقةً ، إلى حد كبير ، من نماذج أمريكية .

كان النموذج الأوّلى للمجموعة هو «بيبى » (1937) الذى نقل فيه دوفيفييه تقاليد فيلم العصابات الهولى وودى إلى الأحياء الشعبية الجزائرية . حيث شخصية بيبى ،

التى جسدها چان جابان ، البطل النمطى لهذه السلسلة من الأفلام ، هى شخصية رجل عصابات منذور لمصير محتوم . كما حقق دوفيفييه نجاحا تجاريا أكبر بفيلم «مفكرة حفلات الرقص» (*1937*) الذى يدور حول حالة متضاربة من الحنين إلى الماضى ، حيث تقوم امرأة بالبحث عن جميع الرجال الذين وجدتّ أسماءهم بإحدى مفكرات حفلات الرقص القديمة من أيام شبابها ، لترى أى مصير قد انتهى إليه كل منهم وما آلت إليه طموحاتهم وآمالهم . أما «نهاية اليوم» (*1939*) فيحكى عن المحاولات البائسة لمجموعة من الممثلين والممثلات العجائز المنسيين للعودة إلى الأضواء ثانية .

وعلى حين اعتاد دوڤيڤييه على العمل مع السينارست تشارلز سباك ، عمل المخرج مارسيل كارنيه (*1909*) عادة مع الكاتب الموهوب چاك بريڤير . ومن بعد فيلم ميلودرامى بعنوان «چينى» (*1936*) وكوميديا خيالية غير مألوفة بعنوان «دراما غريبة» (*1937*) تبنى هذا الفريق المزاج الرومانتيكى المتشائم السائد وعملا من خلاله بحماسة . وجاء فيلمها «مرفأ الغيوم» (*1938*) ليصور قصة شاب هارب من الجندية لم تدم علاقته الغرامية الكبرى سوى يوم واحد قبل أن يقتل . كما صور «فندق الشمال» (*1938*) مغامرات عاشقين يحاولان الانتحار فى فندق بباريس . ثم تحفه هذه المدرسة «وتشرق الشمس» (*1939*) الذى جسد فيه جان جابان دور رجل عصابات يُحاصر فى مخبئه وتصرعه الشرطة فى النهاية .

أما الحرس القديم – جانس وليربيير ورايموند برنار وليون بواربيه وجاك دى بارو نسيللى – فقد كان اهتمامهم منصبا أغلب الأحوال على الأفلام التجارية التقليدية . كما جاء ورحل خلال هذه الفترة غير المستقرة عدد من المخرجين الأجانب : بابست ، ليقدم فيلمه الممتاز «دون كيشوت» (*1933*) مع شاليبين فى دور البطولة ، أناتول ليتڤاك ليقدم «مايرلنج» (*1936*) ، والمخرج النمساوى ماكس أوفلس ليقدم «ڤيرتر» (*1938*) . كما قدم ساشا جيترى (*1885 - 1957*) سلسلة أفلام غريبة ولكن ساحرة عن نفسه ، قام بتمثيل الأدوار الرئيسية فى معظمها علي الأقل بنفسه . وفى الأثناء ذاتها كان ثمة جيل جديد يتشكل ، بييرشينال ، جان بينواليفى ، مارك اليجريه ، كلود أوتان لارا . كما قدم الروائى أندريه مالرو فيلما فريدا ، بشارة أخرى على الواقعية الجديدة ، هو «الأمل» (*1938*) الذى تم تصويره بالحرب الأهلية الأسبانية .

مسترجعا فترة نهاية الثلاثينيات ، كتب سير مايكل بالكون :

لكم أقلقني مرارا التفكير فى أمر هذا الجزء من حياتى . إنّ الفصول السابقة من هذه القصة الشخصية قد دارت أحداثها على خلفية داكنة من الأحداث العالمية التى كان بعضها خطيرا ومدمرا .

أحداث تعتبر أمامها الصراعات الداخلية من أجل السيطرة على شركة جومون بريتيش ، التى بدت مهمة آنذاك ، .. شيئا تافها نسبيا . فقد كانت تلك ، على سبيل المثال لا الحصر ، أيام حرب موسولينى الحبشية والحرب الأهلية فى أسبانيا بكل انعكاساتها على المستقبل . هذه الأحداث حين ترى اليوم من منظورها التاريخى ، لا يستطيع المرء التهرب من إدراك أنه كان بمقدورنا الانشغال بها بطريقة أكثر نفعا . فالحق أنه ليس بين أفلامنا تلك الفترة ما يعكس صراعات ومآسى تلك الأيام(*) .

كم هو صادق ومؤثر هذا الندم الذى يبديه بالكون . غير أن ذلك الموقف الأشبه بموقف النعامة من العالم الواقعي ، فى الثلاثينيات ، لم يكن حكرا على الاستوديوهات البريطانية وحدها . فالأستوديوهات الأمريكية ، كما رأينا ، كانت مكرسة لتصنيع أحلام لإبقاء الأمة فى حالة رضا وقناعة فى أوقات أزمات عصيبة . كما كان الفرنسيون يبحثون عن ملجأ فى قدرية دوفيفييه وكارنيه الحلوه - المرة . وحتى فى ألمانيا والاتحاد السوفيتى كانت هنالك إلى جانب السينما السياسية الموجهة أفلام الأوبريتات الخفيفة .

(*) عمر من الأفلام ، لندن ، 1969 .

ومع هذا فقد كانت هنالك طوال الثلاثينيات إرهاصات خارج حدود السينما التجارية النظامية لاتجاهات جديدة نحو الواقع ولإدراك جديد لدور صانع الفيلم تجاه مشاكل عصره . وكان أقوى المؤثرات في هذا الاتجاه السينما السوفيتية الصامتة ؛ ولعلنا قد لاحظنا أيضا الاهتمام المتزايد للطليعة الفرنسية الثانية بالفيلم التسجيلي مع أواخر العشرينيات . ثم كانت بريطانيا هي البلد الذي بلغ فيه الفيلم التسجيلي ذروة سيكون لها تأثير واسع على مستوى العالم ؛ وهو الأمر الذي يرجع إلى حد كبير إلى جهود رجل بعينه هو چون جريرسون (*1898 - 1972*) .

لقد كتب الناقد الأمريكي ريتشارد جريفيت ، في *1949*:

> إن أعلى إنجازات الفيلم البريطاني هو سبق ذو طبيعة تسجيلية . ولعلني أخاطر بتكرار ما قيل من قبل حين أؤكد أن السبب في هذا هو ارتباط هذه الأفلام بالحياة كما تعاش في بريطانيا ، وأن الأفلام الروائية البريطانية نادرا مايربطها أيّ شيء بأنماط الحياة في أي مكان آخر(*) .

إن تكن ثمة عدالة قاسية في الجزء الثاني من هذا الحكم فإن الجزء الأول صحيح هو الآخر . لقد بدا منذ البداية أن صانعي الأفلام البريطانية متفوقون في تسجيل الواقع : بدءاً من الرواد الأوائل بملاحظاتهم المفتونة لعرض البحر في برايتون أو لحركة المرور في شوارع ليفربول أو مانشستر أو أي مكان آخر ؛ وفي فيلم هربرت بونتنج المثير الذي سجل آخر رحلات كابتن سكوت الاستكشافية للقطب الشمالي في *1912/11* ؛ وأهم من هذا كله ، في تسجيلات الحرب الأولى التي نفذها چيه . بي . مكدوول وچيوفري مالينز لحساب لجنة الأحداث الجارية البريطانية ووزارة الحرب . ومع براءة هذه الأفلام الأخيرة من أية مزاعم أو طموحات فنية مقصودة فإن بها شيئا يجلعها أوائل القمم الحقيقة في السينما البريطانية . فما تعكسه من صدق وإحساس بالإضافة إلى الطبيعة الوحشية للأحداث التي تصورها أضفى عليها سمات وخصائص أبعد كثيرا من خصائص التحقيق المصور العادي ، وذلك قبل ڤيرتوڤ بزمن طويل .

(*) من : بول روثا ، الفيلم إلى الآن (لندن ، طبعة جديدة ، *1967*) .

لم يكن لهذه الأفلام خلف مباشر (فأفلام إعادة تصوير المعارك الحربية التى قدمت في أواخر العشرينيات كانت مقارنة بهذه مدعاة للرثاء فى حقيقة الأمر) ؛ وكانت أفلام سوفيتية مثل «التركى» (*1929*) و «القديم والجديد» (*1929*) هى أكثر الأعمال تأثيرا فى جريرسون ، الذى تلقى تعليمه فى أمريكا فى مجال العلاقات العامة ، والذى مازالت تعريفاته لطبيعة وأهداف الفيلم التسجيلى صالحة إلى الآن . فهو بسلاسة ورحابة أفق يصف الفيلم التسجيلى (وكلمة ***documentary*** مأخوذة من التعبير الفرنسى ***documeataire*** [الوثائقى)] باعتباره المعالجة الفنية الخلاقة للواقع» ، وبمزيد من الدقة يقول :

> والفيلم التسجيلى ، مع هذا ، لايتطلب أكثر من عرض قضايا عصرنا على الشاشة بأية طريقة من شأنها إثارة الخيال وإثراء رؤى المشاهد ولو قليلا . إن منظور الفيلم التسجيلى يمكن أن يكون فى أحد مستوياته صحفيا وأن يرتقى إلى الشعر والدراما فى مستوى ثان . كما يمكن لقيمته الفنية أن تكمن فى مجرد صفاء وعمق بيانه فى مستوى ثالث(*) .

جاء الفيلم الأول لجريرسون جزءاً من نشاط العلاقات العامة لإدارة التسويق الإمبراطورية باقتراح من رئيس الإدارة سير ستيفن تالينتس . ولعله من الصعب عند مشاهدة «بحثا عن الرزق» (*1929*) اليوم ، بطوله المفرط وتكرارته وافتقاده شكلا محددا ، أن يقدر المرء قيمة ما كان له من أثر وقت عرضه أو جدته المثيرة فى وصف الأعمال اليومية النمطية لعمال بريطانيا العاديين والكشف عما يكمن فيها من دراما ونبل . فقد جعل الفيلم إدارة التسويق الإمبراطورية تنشىء وحدة دائمة للأفلام تحت إشراف جريرسون ؛ وعندما أغلقت هذه الوحدة فى ***1932*** واصل جريرسون مسيرته وأسس وحدة أفلام چى . پى . أو ، والتى صارت قبيل نهاية الثلاثينيات وكالة حكومية مركزية للأفلام .

ولقد قام جريرسون برعاية مجموعة متميزة ومتمكنة من صانعى الأفلام الشبان ممن يعد معظمهم من اليسار الثقافى التقدمى . كانوا واضحين فى اهتمامهم بأسبانيا وهتلر والاتحاد السوفيتى وقضايا الإسكان والغذاء والتعليم .

(*) جريرسون ، فى الفيلم التسجيلى (لندن ، *1946*) .

لقد اعتبروا أن مهمتهم المباشرة ليست مجرد الوصف والتعبير الدرامى عن الصناعة والعمل وعالم الحياة اليومية ، بل تقديم مقطع عرضى للمجتمع الحديث فى هذا البلد ، لاكتشاف مواطن الضعف فيه والإشارة إلى مكامن التقدم ، وكذلك التعبير دراميا عن قضاياه .

هكذا كتب جرير سون ، وبعبارة تليق بڤيرتوف نفسه :

إن المرآة التى تقف لتعكس الطبيعة ليس لها فى مجتمع ديناميكى سريع التغير أهمية المطرقة التى تشكل هذا المجتمع .

قامت الأفلام التسجيلية بوظائف إخبارية ودعائية . ولذا فإن عددا صغيرا نسبيا فحسب من الأفلام الثلاثمائة أو أكثر التى قد قدمتها هذه المجموعة فيما بين **1929** و **1939** هو ما يظل محتفظا إلى الآن بقيمة فنية كبيرة ، وإن كانت جميعا ستبقى سجلا متميزا للاهتمامات الاجتماعية لبريطانيا آنذاك .

وعلاوة على ذلك فقد ضمت مدرسة جريرسون ضمن أعضائها بعضا من أكثر المواهب السينمائية تميزا فى تلك الفترة . بازيل رايت (**1907**) تبدت مواهبه الشاعرية فى أعلى صورها فى فيلمه الشديد العمق والثراء «أغنية سيلان» (**1934**) الذى اتخذ شكلا سيمفونيا ، حيث تنتظم مادته فى أربع «حركات» لكل منها شخصية ونغمة مميزة . كما كان رايت أكثر جرأة فيما يخص التعليق ، فبدلا من الشكل التقليدى استخدم كلمات أحد رحالة القرن السابع عشر فى وصف سيلان . هذا النوع من التجريب أصبح سمة مميزة لإنتاج وحدة چى . پى أو . للأفلام ، والتى كانت الطليعة الحقيقية لبريطانيا . وفي «بريد الليل» (**1936**) ، الذى أخرجه رايت مع هارى واط ، تم استخدام تعليقات شعرية لأودين ، بينما جاء «وجه الفحم» (**1936**) الذى أشرف عليه ألبرتو كاڤالكنتى :

تجربة جديدة فى توظيف الصوت : حيث ثمة عنصر بصرى بسيط ومحاولة ، عن طريق استخدام الأصوات الطبيعية والموسيقا والكورس ، لبناء فيلم كالموشح الدينى ..(*)

(*) من تعليقات برنامج جمعية الفيلم البريطانى بلندن ، **1936** .

مثل هذه التجارب ، وكذلك مغازلات وحدة چى بى أو . لبعض ميادين الفن ، جاءت أحيانا ساذجة أو مفتعلة ، ولكن قيمتها كانت لاتقدر بالنسبة لمعنويات السينما فى بلد ينظر مثقفوه إلى فن الفيلم بشىء من الاستهانة .

ومن بين فنانى السينما التسجيلية البريطانية آنذاك هناك بول روثا (*1907*) ؛وإن كانت كتاباته النقدية العنيفة ، التى ظلت تطالب بسينما ذات هدف اجتماعى وأكثر ارتباطا بالحياة الواقعية ، قد صرفت الانتباه إلى حد ما عن إنجازاته بوصفه مخرجا فى ابتكار أسلوب ذى إحساس صحفى بصرى قوى ، وعن كونه صاحب فيلم «وجه بريطانيا» (*1935*) الذى لفت الانتباه إلى ما بقلب ديمقراطيتنا من تفاوت اجتماعى واقتصادى مجحف . كما تجدر الإشارة إلى تجارب هارى واط فى الفيلم التسجيلى المحتوى على قصة واستخدام ممثلين غير محترفين فى أحداث روائية معدة سلفا ، تلك التجارب الطريفة التى اتضحت قيمتها فى فترة الحرب . وكذلك أرثر إيلتون (*1906*) الذى كان مفتونا بما فى التقنية من جمال وشاعرية (المحرك الهوائى - *1934* ، تحويل الطاقة - *1935*) ، رغم أنه شارك أيضا فى تقديم واحد من أهم الأفلام الإنسانية التى قدمتها جماعة جريرسون ؛ ففيلم «مشاكل الإسكان» (*1935*) الذى شارك فى إخراجه مع إدجار أنستى (*1907*) هو أهم أفلام تلك الفترة التسجيلية على الإطلاق . فقد تغلب صانعا الفيلم على صعوبات تقنية هائلة واستطاعا تصوير عقابلات مع سكان الأحياء الفقيرة باستخدام الصوت المتزامن وبوسائل سبقت الطرق الحديثة للتحقيق التلفزيونى بخمسة وعشرين عاما . بعد هذا الفيلم جاءت أهم أعمال أنستى منتجا ، خاصة فى الجزء البريطانى من سلسلة «موكب الزمن» . وتحت رعاية جريرسون شق كل من لين لاى (*1901*) ونورمان مكلارين (*1914*) لنفسه طريقا خاصا فى الرسوم المتحركة والجرافيكس .

كذلك قام جريرسون باستقدام فنانين مرموقين من خارج بريطانيا . فقد أخرج روبرت فلاهرتى (*1894 - 1957*) «بريطانيا الصناعية» (*1932*) لحساب جى . بى . أو . قبل أفلامه الروائية البريطانية : «رجل من آران» (*1934*) من إنتاج بالكون والكوميديا الجادة «الولد الفيل» (*1937*) الذى شاركه فى إخراجه زلطان كوردا وأنتجه ألكسندر كوردا . كما نقل

المخرج البرازيلى البرتو كافالكنتى (1897) إلى وحدة جى . بى . أو . خبرته التى جناها من سنوات ارتباطه بالطليعة الفرنسية .

ومن الجوانب العامة فى إنجازات جريرسون أنه ابتكر تنظيمات إنتاجية واقتصادية جديدة تماما لتلك النوعية الجديدة من الأفلام التى يقدمها . ولقد كتب جريرسون «لا أظن أنه ثمة فائدة تذكر فى مناقشة ما يمكن عمله فى فن من الفنون مالم يكن كلامنا بلغة وسائل الإنتاج المتاحة» . كان نظام الرعاية شيئا جديدا كلية على اقتصاديات صناعة الفيلم فى الغرب ؛ وفى بريطانيا جاء الإنتاج السينمائى الحكومى بمثابة اعتراف بأهمية هذا الفن . وبعد أن أقنع جريرسون الحكومة البريطانية برعاية برنامج منظم من أفلام العلاقات العامة شرع فى تسويق الفكرة بحثا عن رعاة من القطاع الخاص ، كالشركة البريطانية للغاز التجارى (التى أنتجت «مشاكل الإسكان») والسكك الحديدية الإمبراطورية وغيرها . وفى 1933كانت «شل» أول مؤسسة تجارية تنشىء وحدة سينمائية خاصة مستقلة . ثم بدأت شركات الإنتاج المستقلة مثل ستراند (1935) ورياليست (1937) تنمو وتنمو معها جمعيات تنظيمية وترويجية مثل رابطة منتجى أفلام رياليست ومركز الفيلم ،

من وجهة النظر الفنية ، كان أكثر الأشياء أهمية فى هذا التنظيم لحركة السينما التسجيلية هو ميل فنانيها إلى تشكيل أنفسهم فى وحدات ثابتة . ولا يعنى هذا أنهم كانوا يعملون معا بأسلوب الفريق أو الوظيفة الثابتة فحسب (الأمر الذى لم يشع مطلقا فى صناعة السينما البريطانية) ، بل إنه كانت هناك أيضا إمكانية دائمة لتدريب المستجدين ، وهو ما لم تعرفه السينما البريطانية قبل ذلك الوقت . هذا الجانب التنظيمى لحركة السينما التسجيلية البريطانية ستكون له أهمية خاصة عندما سيشارك الفيلم التسجيلى فى تلبية متطلبات الحرب .

وقرب نهاية الثلاثينيات ، وعلى التوازى مع - وربما جزئيا بسبب - أسرع فترة نمو لحركة السينما التسجيلية ، يمكن ملاحظة اتجاه متميز مهما كان بسيطا نحو الواقعية الواعية فى اختيار وطريقة تناول الموضوعات الروائية . فقد قدم بن تينيسون «مفيش عدالة» (1939) عن الاستغلال والاحتيال فى مباريات الملاكمة و «الوادى المغرور» (1939) عن

معاملة عمال مناجم من ويلز لعامل ملون . كما تناول كارول ريد الشاب (*1906*) هو الآخر موضوعا عن المناجم فى «النجوم تنظر لأسفل» (*1938*) وآخر عن أبناء لندن على شاطىء البحر فى «عطلة مصرفية» (*1938*) . كما انتقل مخرجون آخرون بكاميراتهم إلى أماكن من البلاد تعتبرها السنيما المقيدة بالعاصمة نائية – نورمان ووكر إلى يوركشاير لتصوير «نهاية المد» (*1935*) ، مايكل باول إلى جزر شيتلاند لتصوير «حافة العالم» (*1937*) ، ڤيكتور ساڤيل إلى يوركشاير ليقدم «الإبحار جنوبا» (*1938*) . وكان «القيادة ليلا» (*1939*) لأرثر وودز (*1904-1942*) ، المخرج الشاب الواعد الذى قتل بالحرب ، واحدا من أهم وأطرف أفلام تلك الفترة ؛ وهو فيلم إثارة تدور أحداثه على خلفية واقعية حياتية من عمل سائقى شاحنات المسافات الطويلة . وجدير بالذكر أن الإطار «الواقعى» لمثل هذه الأفلام كثيرا ماكان يُخفف بعناصر قصصية تقليدية ، غير أنها تظل علامة على بداية اتجاهٍ للفيلم الروائى سيكتسب أهمية عظمى مع الحرب .

حين بدأت الحرب بدا المستقبل مشئوما على نحو غريب النسبة للسينما البريطانية ، حيث صودرت بعض الأستوديوهات لأغراض عسكرية ، وأغلقت بعض دور العرض ، واستدعى الكثير من الفنانين والفنيين للخدمة العسكرية وللعمل بإدارة الأفلام بوزارة الإعلام دون أى هدف واضح . وفى أواسط *1940* تحولت وحدة جى بى أو إلى «وحدة أفلام التاج» وصار لها استوديو فى باينوود ، كما شُكّلت أيضا «وحدة أفلام المستعمرات» . وبسرعة تم تكوين جهاز من الطراز الأول لمهام الإعلام والدعاية لإنتاج كل شىء من الأفلام الروائية الضخمة إلى الإعلانات الإرشادية ذات الدقيقتين لحث الجماهير على الاقتصاد فى الوقود أو استخدام مناديل الجيب أثناء العطس وما شابه ، ذلك النوع من الأفلام الذى أكتُشف من خلاله واحد من مبدعى السينما البريطانية الحقيقيين – الكاتب – المخرج – المهرج ريتشارد ماسينجهام (*1898-1953*) .

كانت أولى أفلام فترة الحرب التسجيلية الناجحة هى «الأيام الأولى» ، حيث سعى

كاڤالكنتي وهمفرى چينينچز للإمساك بروح لندن فى نهاية 1939 ؛ وفيلم كافالكنتى وواط «السرب 922» عن نشاط فرق المناطيد الحربية والذى اعتُبر قديما عند ظهوره فى 1940 . ثم اتجه واط إلى إخراج أفلام تسجيلية طويلة كالأفلام الروائية ، كان أول فيلم مهم فيها «هدف الليلة» (1941) ، وهو تسجيل لغارة جوية على ألمانيا كان له أثر بالغ على معنويات الجبهة الداخلية وعلى علاقات بريطانيا الخارجية . ثم جاء فيلمه التالى «تسعة رجال» (1943) ، الذي يدور حول مجموعة جنود تائهين فى الصحراء الليبية ، أقل نجاحا جماهيريا ، ومع هذا فقد كان بمثابة برهان على إمكانية استخدام الأسلوب التسجيلى فى الموضوعات الروائية(*) . أما فيلما چيه . هولمز «البحارة التجاريون» (1941) «والفرقة الساحلية» فكانا تسجيلات ضعيفة ليس فيها مايثير لبعض الأعمال القتالية البارزة . وربما كان فيلم بات جاكسون «أساليب غربية» (1944) الملون هو أكثر الأفلام التى أنتجتها وحدة التاج طموحا .

يعتبر همفرى چينينچز (1907-1950) هو أبرز شخصيات تلك الفترة السينمائية ، وهو حقا فنان فريد فى تاريخ السينما البريطانية . يقول عنه ليندساى أندرسون «الشاعر الحقيقى الوحيد الذى قدمته السينما البريطانية» . فقد قدم چينينچز للسينما التسجيلية نبضا جديدا تماما ورؤية شديدة الأصالة ، وكان قادرا على أن يضفى على صناعة الفيلم ثقافة عريضة متنوعة ورؤية فكرية استثنائية وقدرة فائقة على الفهم . كان ناقدا أدبيا راسخا وشاعرا ومؤرخا ، كما كان أيضا مصورا زيتيا ، وارتبط بجماعة السورياليين البريطانيين فى الثلاثينيات . وفى 1935 التحق بالعمل فى وحدة جى بى أو ، غير أن مواهبة لم تكشف عن نفسها حتى وقت الحرب . كتبت عنه الشاعرة كاثلين راين :

امتدادا لتراث تشوسر وبليك ، كان همفرى چينينچز صاحب إحساس بالكلية العضوية للثقافة الإنجليزية .. كان ما يهمه هو التعبير من خلال أناس بعينهم عن الروح الدائمة التفتح للإنسان ، وعن روح إنجلترا علي

(*) كانت الفكرة والمعالجة قريبتين من فيلم فورد «الدورية الضالة» (1934) وفيلم ميخائيل روم «الثلاثة عشر» (1937) .

وجه الخصوص . ولذا كان يبحث عن صورة بصرية جماهيرية ، عن شعر جماهيرى . كان يخاطب ، بالروح ذاتها التى تلبست بليك ، «الجماهير البريطانية» دون انتظار أن تفهمه هذه الجماهير ، حيث كان يسعى لاكتشاف وتفعيل الرموز الجمعية لانجلترا(*) .

وفى أحسن أعماله «كلمات للمعركة» (1941) ، «انصت لبريطانيا» (1941) «مفكرة لتيموثى» (1945) ، وعلى نحو مختلف فى «وبدأت الحرائق» (1943) حيث تناول عمل فرق الإطفاء المعاونة تناولا دراميا - كان جينينجز يؤلف الفيلم تماما كما يفعل الشاعر ، حيث تتراكب الصور والأصوات بطريقة تجعل العمل ، باعتباره كلا ، أكثر ثراء ، فى دلالته من مجموع الأجزاء التى تكوّنه ، وكأنه هناك شيئا ما أشبه بالتفاعل الكيمائى الناتج عن لقاء العناصر بعضها البعض .

وعلى حين صار صانعو الأفلام التسجيلية أكثر طموحا فى إنتاج أفلام طويلة ، بدا أن منتجى الأفلام الروائية فى فترة الحرب يقتربون من الأسلوب التسجيلى . وكانت بعض أنجح الأفلام ، على مستوى الجمهور والنقاد معا ، خلال سنوات الحرب واقعية الأسلوب بشكل مباشر . فى الأفلام الأولى ، مثل فيلم أسكويث «رأديو الحرية » (1940) الذى يدور حول جماعة سرية ألمانية مناهضة للنازية أو فيلم بن تينيسون «القافلة» (1940) ، لم تكن الحرب ذاتها قد أصبحت أمرا واقعا بعد ؛ بينما كان العنف الذى يتسم به فيلم مايكل باول «الخط الموازى التاسع والأربعون» (1940) متطرفا ومُضْعفا لتأثير الفيلم ، خاصة حين يرى فى ظروف أكثر برودا وهدوءا بعد ثلاثين عاما . هذا ولاتزال بعض أفلام الحرب ، التى صورت أعمال القوات المقاتلة أو المدنيين وقت المعارك ، سجلا صادقا لتلك الفترة ولطريقة الحياة آنذاك : «الرجل الكبير ذهب إلى فرنسا» (1942) لتشارلز فريند ، «إحدى طائراتنا مفقودة » (1941) لمايكل باول ،

(*) همفرى جينينجز ، لمحة تقدير (لندن ، 1950) .

«أقرب الأقربين» (1942) لثورولد ديكينسون ، «نغطس عند الفجر» (1943) لأسكويث ، «أول القلة» (1942) لليزلى هاوارد ، «حيث نخدم» (1942) لنويل كوارد وديفيد لين .

ومع استمرارالحرب ظلت الأفلام الروائية الواقعية تتمتع بجاذبيتها سواء لدى المشاهدين أو صانعى الأفلام أنفسهم ، وإن كان ثمة تغير واضح فى مجال الاهتمام سيلُحظ فى الأفلام التى أنتجت قرب نهاية الحرب . فمع عام 1945/44 صار التركيز على الحركة والمغامرات والبطولة أقل لصالح الاهتمام بالآثار النفسية لتجربة الحرب على الأفراد . وبمشاهدة هذه الأفلام ثانية الآن فإنها تبدو أقدر على الاحتفاظ بملامح السنوات الوسطى من فترة الحرب حية مقارنة بتلك التى قدمت في بداية الحرب : «ملايين مثلنا» (1943) للوندر وچيليات ، عن عمال مصنع ذخيرة ، فيلم كارول ريد الإنسانى المرح والمرهف «الطريق أماما» (1944) والذى يحكى قصة سبعة مدنيين من أصحاب النزعات الفردية يتحولون إلى وحدة مقاتلة ؛ فيلم أسكويث «الطريق إلى النجوم» (1945) الذى استطاع ،رغم الرومانتكية المغرقة فى العاطفية لنص تيرنس راتيجان ، أن يتناول بشكل معبر موضوعات الزمالة والدمار الذى تصنعة الحروب .

لقد أكدت سنوات الحرب وجود عدد من المواهب الجديدة المهمة فى السينما البريطانية ، من بينهم : ثورولد ديكينسون (1903) الذى عُرف اسمه قبل الحرب من خلال فيلم تسجيلى عن الحرب الأهلية الأسبانية ثم لفت إليه الأنظار بإعداده الممتاز لفيلم «مصباح الغاز» (1940) ، ديفيد لين (1908) الذى عمل من قبل مونتيرا فى أفلام أسكويث ؛ التوأمان بولتنج (1913) أصحاب «قاعة القس» (1939) و «صخرة الرعد» (1942) ؛ الممثل لورانس أوليڤييه (1907) الذى شرع فى الإخراج مع نهاية الحرب وقدم «هنرى الخامس» (1945) . أما أبرز الأعمال التى لم تلتزم بالاتجاه الواقعى خلال فترة لحرب فكانت تميل ، كما هو متوقع ، إلي حالة بعينها من الحنين إلى الماضى ، حنين إلى التقاليد والقيم وأنماط الحياة البريطانية القديمة : «مصباح الغاز» لديكينسون ، «كيبس» (1941) لريد ، «حب من باب الصدقة» (1941) لجون باكستر ، والاستعراض الفخم للتاريخ البريطانى فى القرن العشرين الذى قدمه مايكل باول

وإميريك برسبرجر فى فيلم «حياة وموت الكولونيل بليمب» (*1942*) ، و «فانى على ضوء مصباح الغاز» (*1944*) لأسكويث ، «وهذه السلالة السعيدة» (*1943*) لديفيد لين عن عمل لنويل كوارد ، و«هنرى الخامس» لأوليفييه .

منذ بداية عهد الرايخ الثالث كانت أهم أدوات وزارة جوبلز للدعاية والتثقيف الجماهيرى هى «غرفة الفيلم» ، التى مارست سيطرة شبه تامة على صناعة الفيلم الحكومية والمستقلة على السواء عن طريق مركزة تمويل الأفلام ومراجعة أى سيناريو قبل تنفيده وإرغام كل العاملين بصناعة السينما على الانضمام لعضوية تنظيمات تابعة للحزب . وقبيل بداية الحرب كانت السينما الألمانية مؤممة فعليا وخاضعة لاحتكار حكومى لم يشمل الشركات الألمانية القديمة فحسب ، بل شركات النمسا المستلحقة وتشيكوسلوفاكيا المحتلة . ومع تقدم الحرب واحتلال ألمانيا لبلاد جديدة وحظر الإنتاج السينمائى الوطنى فيها ، أو علي الأقل فرض قيود صارمة عليه ، صار سوق الفيلم الألمانى أكبر وأكبر ، وأرتفعت أعداد المشاهدين من *250* مليونا سنويا فى *1933* إلى *1000* مليون فى *1942* .

كان الإنتاج السينمائى قبل الحرب يتراوح بين أفلام الهروب من الواقع – الأوبريتات والميلودرامات البوليسية – والأفلام الدعائية الواضحة : الاعمال التاريخية الوطنية الفخمة مثل «العملية مايكل» وسلسلة «فردريكوس» الذى جرى بعثه من جديد ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى الأعمال التى تمجد نشأة وبداية تاريخ الحركة النازية مثل «نُوار ألمانيا» «وهانز فيستمار» . وكانت أعظم هذه الأفلام الدعائية فى فترة ما قبل الحرب هى تلك التى قدمتها لينى رايفنستال (*1902*) التى بدأت حياتها ممثلة ، خاصة فى أفلام الجبال ، ثم تحولت إلى الإخراج لتكشف عن موهبة استثنائية فى المونتاج على وجه الخصوص . ولقد جاء فيلماها «انتصار الإرادة» (*1936*) الذى صور الاحتشاد لحزب نوربنرج فى *1934* و«أوليمبيا» (*1938*) ، وهو فيلم تسجيلى

ضخم عن الألعاب الأوليمبية ، كليهما فخما على نحو غير عادى ، يجعل من قادة النازية آلهة للشعب الألمانى .

ومع اندلاع الحرب انهمك جهاز الدعاية فى العمل بمزيد من الحماسة . الأفلام التى لا تستهدف غير الهرب من الواقع والحفاظ على معنويات جماهير بلد فى حالة حرب وتلك التى تغرس مبادىء النازية صار الفارق بينهما أكبر وأكثر تمايزا . كما كانت هناك ، للاستهلاك المحلى ، أفلام تسجيلية لتمجيد أعمال الجيش (الطاقم دورا ، السرب المقاتل لتساو) ولمهاجمة الاتحاد السوفيتى والحلفاء ولتبرير اضطهاد اليهود (اليهودى الأبدى) . كذلك صارت للجرائد السينمائية أهمية قصوى .

اشتملت الأفلام الروائية على السير «التاريخية» التى تتغزل فى الصورة النازية الآرية ، وعادة على حساب الحلفاء واليهود . وهكذا جرى تكريم رامبرانت وباخ ومنتسل وشيللر (بشكل غير صحيح)، كما قدم «آل روتشيلد» مادة لمهاجمة اليهود ، و«قلب ملكة» و«العم كرجر» مجالا للدعاية المعادية لبريطانيا . كما اشتملت الموضوعات القومية على ثلاثية أخرى عن «فردريكوس» وترجمة ذات طابع عدوانى لحياة «بسمارك» . وعالجت أفلام أخرى بعض «المشاكل» الاجتماعية ، كتبرير قتل الرحمة [قتل من يشكو مرضا ميئوسا من شفائه] فى «إنى أتهم» والحمل دون زواج لتقديم مواطنين جدد للرايخ .

أما الأفلام التى كانت مخصصة للعرض بالخارج فجاءت فى نوعين ؛ نوع يهدف ببساطة إلى إرهاب الأمم الأخرى ودفعها إلى الخضوع عن طريق تصوير ما تمارسه الحملات الألمانية من فظائع ضد مقاومة البلدان التى تسيطر عليها (معركة التعميد ، نصر بلا شوائب) ، ونوع آخر ، لابد وأنه كان أقل إقناعا بكثير ، الهدف منه تحسين صورة النازية أمام العالم .

•

فى الاتحاد السوفيتى ، تزامن ظهور الفيلم الناطق مع بداية تغير جذرى فى

الموقف من الفنون . فالتوهج التجريبي والثوري الذي اتسمت به العشرينيات ، العصر البطولي للفن الاشتراكي ، لم يعد موافقا للموضة ، «لم يعد يحتاجه الشعب» ، بعبارة تلك الأيام . كانت الصيحة الجديدة هي «الواقعية الاشتراكية» وأصبح التجريد والشكلانية والتعالي الفكري أشياء مرفوضة ؛ صار لزاما على الفن أن يكون في متناول الشعب ، أن يتناسب مع القاسم المشترك الأدنى للقدرة على الفهم . وثمة مغزى رمزي على ما يبدو لانتحار مايكوفسكي في *1930* ، بعد توجيه ضربة قاسية يائسه لهذه الاتجاهات الجديدة بمسرحيته «الحمام العمومي» . وثمة مغزى رمزي أيضا العجز آيزينشتاين عن تنفيذ مشروع أي فيلم من *1928* إلى *1938* . ففيلمه «مرج بچين» بعد بداية العمل به أعيد تصويره ليناسب التغير الأيديولوجي الجاري ، ثم أهمل في النهاية إلى الأبد . وليس ماعرف من بغض رئيس السينما السوڤيتية بوريس شمياتسكي بقادر وحده على تفسير موقف آيزينشتاين .

وها هي السينما السوڤيتية التي كانت قبل وقت قريب للغاية هي السينما الأكثر حيوية ونضالا ومعاصرة في العالم ترتد الآن إلى انماط واضحة ودائمة للهروب من الواقع كتلك التي تمارسها هولي وود . مساعد آيزينشتاين السابق ، جريجوري الكسندروف ، يقوم بدور ريادي في إرساء نوع أجوف تافه من الفيلم الموسيقي (كوميديا الجاز – *1934* ، السيرك – *1936* ، ڤولجا .. ڤولجا – *1938*) ويتبعه على الدرب مخرجون آخرون من ضمنهم إيڤان بايريڤ . كما كان هنالك ولع بالأفلام التاريخية الضخمة ، والتي بلغت ذروتها في فيلمي آيزينشتاين «الكسندر نيڤسكي» (*1938*) و «إيڤان الرهيب» (*1946/44*) . كما عرف أبطال وموضوعات التاريخ الثوري المعاصر طريقهم إلى الشاشة عقب نجاح فيلم الأخوين ڤاسيليڤ «شابيْڤ» (*1934*) ، وإن كانت قلة منها فقط هي التي بلغت المستوى الإنساني الرفيع لهذا النموذج الأولي أو لفيلم زارخي وهيفيت «نائب البلطيق» (*1936*) . كذلك بدأ تقديم لينين ذاته وتأليهه في أفلام روائية ، أفضلها لميخائيل روم ، «لينين في أكتوبر» (*1937*) و«لينين في *1918* » (*1939*) ، ولمخرج جماعة إف ئي كيه إس السابق سيرجي يوتكيڤيتش ،

«الرجل ذو البندقية» (*1938*) و «ياكوف سفيردلوف» (*1940*) . كما بدأت هذه النوعية من الأعمال فى تمجيد شخصية ستالين ، غالبا فى لباس ملائكى أبيض يجسده الممثل ميخائيل جيلوفانى .

وقام المخرجون من حين إلى آخر ،كلما سخت الفرصة سياسيا ، بمعالجة بعض الموضوعات المعاصرة . حاولت مجموعة من الأفلام (من ضمنها فيلم آيزينشتاين الذى لم يتم «مرج بچين») تبرير السياسة الزراعية الرسمية وتصفية الكولاكيين [المزارعين الأغنياء] كما فى «الفلاحون» (*1932*) لأرملر . وقدم أرملر أيضا فى «المواطن العظيم» (*1939*) ترجمة لوجهة النظرالرسمية فى عملية اغتيال كيروف ، التى أدت إلى المحاكمات السياسية الشهيرة فى *1934* .

ومع هذا فقد كان هنالك بعض نقاط مضيئة فى سينما تلك الفترة من سنوات ما قبل الحرب . حيث قدم كوزينتسيف وترويرج ، الباقيان من جماعة إف ئى كيه إس ، ثلاثية عن بطل ثورى خيالى اسمه مكسيم (شباب مكسيم – *1934* ، عودة مكسيم – *1937* ، بجانب ڤايبورج – *1939*) استطاعت ، مثل «الليلة الأخيرة» ليولى ريسمان ، أن تمنح الأفكار الثورية التقليدية ملمحا إنسانيا وحياة جديدة . أما دزيجا ڤيرتوف ، الذى أصبح أقل وأقل شأنا فى مناخ الثلاثينيات ، فقد قدم فى *1934* أفضل أعماله ، فيلما ضخما ومهما بعنوان «ثلاث أغنيات للينين» . وفى الأيام الأكثر ظلمة ، قبيل الحرب مباشرة ، قدم مارك دونسكوى ثلاثية أفلام مأخوذة عن مذكرات مكسيم جوركى وحياته المبكرة ، مازالت إلى اليوم تحتفظ بإنسانيتها الرحبة ونزعتها المتفائلة ، وبمكانتها بوصفها أحب الأفلام السوڤيتية على الإطلاق . فى *1938* عاد آيزينشتاين أخيرا إلى العمل بفيلم «ألكسندر نيڤسكى» ، والذى شاركه إخراجه ديمترى ڤاسيليف ، وفيه تعاون آيزينشتاين لأول مرة مع الموسيقي بروكوڤييف ، ليجىء استخدام الموسيقا والبناء السيمفونى متميزا بما يجعل سنوات الصمت الاضطرارى تبدو أكثر مأساوية .

وفى *1939* اضطر الاتحاد السوڤيتى للدخول على مضض فى معاهدة عدم اعتداء

مع عدوه التقليدى ألمانيا النازية ، مما أدى إلى حظر سريع لمجموعة من الأفلام المناهضة للنازية من إنتاج 1939/38 (من ضمنها «ألسكندر نيڤسكى» ، إلى هذا الحد كان الموقف السياسى بالغ الحساسية) ليحل محلها طوفان من الأفلام المؤيدة لألمانيا ، ساهم فيه دوڤيچنكو بفيلم تسجيلى يحمل عنوانا ساخرا غير مقصود .. «التحرير» (1940) . وأعطت الحرب زخما هائلا للفيلم التسجيلى ، الذى ظل عاجزا حتي ذلك الوقت عجزا بينا عن مواصلة مبادرات ڤيرتوف وشب . كما اشتملت أفلام الحرب على محاولات ضخمة متكلفة مثل«يوم فى العالم الجديد» (1940) ، الذى تم تصويره فى أماكن مختلفة من الاتحاد السوڤيتى فى وقت واحد بواسطة عشرات المصورين . كما أصبحت الجرائد السينمائية فجأة شيئا بالغ الأهمية ، واحتل إنتاجها ستوديوهات موسفيلم بعد أن تم إخلاؤها من كل نشاط سينمائى روائى . ووسط أفلام تلك الفترة التسجيلية وتحقيقاتها السينمائية العديدة برز فيلم بعينه وفاقها جميعا ، هو «معركة من أجل أوكرانيا» (1943) ، الذى كان آخر القصائد السينمائية المتميزة الكبرى حقا للمخرج دوڤچينكو ، وإن كان ينسب إلى زوجته يوليا سولنتسيف مع اعتباره مجرد مشرف فحسب . تم تصوير مادة الفيلم بواسطة أربعة وعشرين مصورا فى أجزاء متفرقة من الجبهة ؛ ويقال أن دوڤچينكو أعطى كلا منهم معلومات مفصلة سلفا ، بل ورسومات توضيحية لما كان يريد منهم تصويره . وقد جاءت الصورة فى النهاية متدفقة برشاقة ، فى بنيان موسيقى دقيق ؛ كما كانت مناظر الواقع القاسية تُذكِّر فى أشكالها وتراكيبها بالأفلام الدرامية العظيمة «الترسانة» (1928) و «الأرض» (1930) .

وعبئت ستوديوهات الأفلام الروائية هى الأخرى للحرب ، ووضعت تحت إشراف بعض المخرجين الروائيين ، ومن بينهم آيزينشتاين مسئولا عن ستوديو موسفيلم ودوڤچينكو عن ستوديوهات كييف . وفى أعقاب الغزو الألمانى فى صيف 1941 جرى إخلاء الاستوديوهات حتى الجمهوريات الشرقية ؛ وساهم كافة المخرجين الكبار فى «ألبومات أفلام القتال» الشهرية ، والتى كانت تتألف من اسكتشات أفلام سريعة الإعداد لأغراض الدعاية السياسية أو رفع الروح المعنوية .

أما الأفلام الروائية بالمعنى الضيق للكلمة فلم تعكس فى مجملها الحرب بشكل مباشر ، رغم أنه كانت ثمة أفلام عن الحرب الفنلندية ، مثل «فتاة من لينينجراد» (1941) لإيزيمونت ، وعن دور وتضحيات النساء والأطفال فى الحرب ، مثل «قوس قزح» (1941) لدونسكوى و «الفتاة رقم 217» (1944) لروم ، وعن المقاومة ، «إنها تدافع عن وطنها» (1943) لإرملر و «باسم وطن الآباء والأجداد» (1943/2) لبودوفكين ، وعن الجبهة الداخلية ، «أناس بسطاء» (1945) لكوزينتسيف وترويرج . غير أن إنتاج الأفلام الموسيقية والتاريخية استمر كما كان من قبل ، بل إن بايريف قدم فيلما موسيقيا عن الحرب بعنوان «السادسة مساءً بعد الحرب» (1944) ، كما قدم بودوفكين أفلاما تاريخية مثل «الأدميرال ناخيموف» (1944) و «سيوفورف» (1950) .

وكان أبرز الأفلام التاريخية فيلم آيزينشتاين «إيفان الرهيب» (1946/4) : هذا التكوين البانورامى البديع لروسيا القرن السادس عشر ، بعناصره التشكيلية التى لا مثيل لها وموسيقاه الرائعة التى وضعها بروكوفييف . كان هذا آخر صراعات آيزينشتاين مع السلطة . كان «إيفان» هو الجزء الأول من مشروع ثلاثية ، ثم تم الجزء الثانى غير أنه انتقد بشدة ومُنع عرضه بدعوى أنه مغلوط تاريخيا ونفسيا وفنيا . أصيب آيزينشتاين بأزمة قلبية يوم انتهائه من مونتاج هذا الجزء ، واستمر الجدل أثناء مرضه ليفرض عليه أن ينشر بيانا ذليلا تنصُّلاً من الفيلم و«اعترافا بالخطأ» . ولم يُشف آيزينشتاين من مرضه بما يسمح له بمواصلة عمله على ضوء التعديلات المطلوبة حتى مات بعد عامين ، فى 1948 .

فى 1944 أعيدت الأستوديوهات من الإخلاء ،، وأُنشىء مجلس فنى جديد لتنظيم شئون صناعة السينما . وجرت تجربة طريفة حيث تم تكليف مخرجين روائيين بعمل أفلام تسجيلية عن انتصار الحلفاء ؛ فقدم ريسمان «برلين» (1945) ويوتكيفيتش «فرنسا المحررة» (1944) وزارخى وهيفيتس «هزيمة اليابان» (1946) . هذه التجربة جعلت آيزينشتاين يعلن متحمساً «لقد كان الفيلم التسجيلى فيما مضى هو الفرع الرائد فى السينما لدينا ، وكانت الأفلام الروائية تتأثر به . وها نحن بعد عشرين عاما

نرى الوضع مقلوبا . فالمخرجون الروائيون جددوا صلتهم بالفيلم التسجيلى .. ولسوف يكون هذا التعاون مثمرا للطرفين» . هذا ، بينما كانت السينما السوفيتية ، فى حقيقة الأمر ، بصدد الدخول فى أكثر فترات تاريخها جدبا .

من بين البلدان التى احتُلت أثناء الحرب كانت فرنسا البلد الوحيد الذى استطاع أن يحتفظ بإنتاجه السينمائى مستقلا بقوة . مع إعلان الحرب جرى تجميد النشاط السينمائى ، حيث صودرت الأستوديوهات للأغراض الحربية وجُند الكثير من العاملين بها ، غير أنه مع «الاحتلال» استؤنف الإنتاج ثانية وبسرعة . فى البداية ، وبعد سطوةٍ على ما لايقل عن ثلاثين بالمائة من المؤسسات السينمائية الفرنسية واعتبارها ممتلكات ألمانية ، حاول جوبلز أن يفرض الإنتاج السينمائى الألمانى على دور العرض الفرنسية ، ولكن المقاطعة العفوية للأفلام الألمانية الرديئة المستوى ، وما ترتب عليها من هبوط شديد فى إيرادات شباك التذاكر ، أرغمت قوات الأحتلال على تشجيع الإنتاج السينمائى الوطنى . وفى ظرف يتعين فيه مرور كل فيلم على رقابة ڤيشى ورقابة الاحتلال الألمانى ، وهو نص على الورق ثم حين يكتمل تنفيذه، لم يكن ثمة مهرب من اتجاه المنتجين إلى تجنب الموضوعات المعاصرة ومخاطرها ؛ ومن نزعة الواقعية الشاعرية التى عرفتها السينما الفرنسية قبيل الحرب تولد مزاج جديد يتسم بالرومانتيكية الشاعرية . راح المخرجون يبحثون عن مهرب فى أى مكان وزمان عدا باريس *1941*، وكان ضمن مانتج عن هذا بعض من أكثر الفانتازيات تألقا فى تاريخ السينما . وهكذا جاء فيلم مارسيل ليربيير «الليلة الخيالية» (*1942*) بمثابة لمحة تقدير لمليبيه وللمدرسة التأثيرية القديمة فى العشرينيات . كما هجر مارسيل كارنيه أسلوبه فى الدراما القدرية وقدم «زوار المساء» (*1942*) ، وهو «فانتازيا بديعة الزخرفة تحكى عن نزول الشيطان إلى الأرض فى قلعة من القرن السادس عشر أشبه بقلاع الحواديت . والفيلم يصور قصة حب أصيل لا تستطيع قوى الظلام أن تهزمه ؛ من الواضح أن كارنيه والمؤلف جاك بريڤير قصدا بها على نحو رمزى فرنسا المحتلة . وفى محاولة

أكثر بذخا من حيث الأسلوب الفنى جاء «أطفال الفردوس» (*1945*) استعراضا أنيقا للخير والشر ، الحب والغيرة ، فى مسرح ديبيرو ممثل أربعينيات القرن التاسع عشر الصامت العظيم (جسد الدور بشكل لاينسى جان – لوى بارو) .

عاد كوكتو إلى السينما ، بعد عشر سنوات من تجربته الوحيدة السابقة «دم شاعر» (*1930*) ؛ وقام بكتابة حوار فيلم ليربيير «كوميديا الشرف» (*1939*) وفيلم سيرجى بولينى «البارون الشبح» (*1942*) ، غير أن وجوده الإبداعى جاء أكثر وضوحا وسيطرة فى كل صورة فى فيلم «العود الأبدى» (*1943*) المأخوذ عن أسطورة تريستان وإيسولت ، إخراج جان ديلانوى (*1908*) .

كما قُدم نصّ آخر لكوكتو أثناء فترة الحرب ، فى فيلم روبير بريسو «سيدات غابة بولونيا» (*1945*) ، وهو إعداد معاصر لجزء من «چاك القدرى» لديدرو . وقد أكدت هذه التجربة البديعة ، إضافة إلى فيلمه الأسبق «ملائكة الخطيئة» (*1944*) ، موهبة بريسو الصارمة النزاعة إلى الكمال دون مساومة . كذلك ظهر مخرجون جدد أثناء الحرب : جاك بيكيه (*1906-1960*) المساعد السابق لجان رينوار ، قدم فيلما بوليسيا تقليديا بعنوان «الورقة الرابحة الأخيرة» (*1942*) ثم «جوبى ذو الأيدى الحمراء» (*1943*) عن قصة غامضة غريبة تدور فى خان ريفى فرنسى ، رسمت شخصياتها بمهارة شديدة ، كما قدم «دانتيللا» (*1945*) الذى صور فيه بالثقة ذاتها ما يدور فى كواليس عالم الأزياء .

وقدم جان جريميون (*1910 - 1959*) ، الذي كان معظم إنتاجه فى مجال الأفلام القصيرة ، اثنين من أفضل أفلامه الروائية أثناء فترة الحرب . أولهما «ضوء الصيف» (*1943*) عن نص لبريڤير ، وهو دراما أخلاقية تمثل الصراع بين الأرستقراطية المنهارة والطبقة العاملة الصاعدة ، بدت فيها أنماط قاطنى قلعة الأرستقراط بشارة بعالم فيللينى فيما بعد . وفى فيلمه التالى «السماء فوقك» (*1944*) ، تعاون جريميون مع تشارلز سباك ، السيناريت الكبير الآخر لفترة الحرب وماقبلها . أما هنرى چورچ

كلوزو (*1907 - 1977*) فوصل إلى الشهرة مع ثانى أفلامه الروائية ، «الغراب» (*1943*) ، وهو دراسة رائعة للمكر الشيطانى فى مدينة ريفية صغيرة ، غير أن استخدام الألمان للفيلم بوصفه دعاية مضادة لفرنسا ترك آثارا سيئة بعد الحرب على المخرج وعلى المؤلف لوى شافانس . ومن بين الأفلام القليلة الواقعية تماما والبارزة فى هذه الفترة فيلم لوى داكوين (*1908*) الأول ، والمأخوذ عن كتاب من فترة ما قبل لحرب ، «نحن الأولاد الأشقياء» (*1940*) ، وهو فيلم مؤثر عن الطفولة فى ضواحى المدينة .

فى المناخ الذى لا يبشر بخير لآخر سنوات نظام موسولينى ، ومن خلال إعادة اكتشاف للواقعية ، عاشت السينما الإيطالية حالة مفاجئة ومرتجفة من النهضة . ورغم المجهودات الجهيدة للفاشيين لإحياء السينما - بناء ستوديوهات سينسيتا الضخمة ، وارتفاع معدلات الإنتاج من سبعة إلى أربعة وثمانين فيلما سنويا فيما بين *1930* و*1939*، وتأسيس مدرسة السينما البارزة «المركز التجريبى بروما» - إلا أن السينما الإيطالية لم تنجح فى استعادة المكانة الفنية التى كانت قد بلغتها لفترة وجيزة قبل الحرب الأولى . وخلال هذا العقد لم يظهر مخرجون بارزون سوى واحد أو اثنين : أليساندرو بلاسيتى (*1900*) الذى تخصص فى الأعمال التاريخية ، والتى كان أبرزها «*1860*» (*1934*) ، وماريو كاميرينى (*1895*) صاحب كوميديات حياة الطبقة الوسطى مثل ***Il capello a tre punte***» (*1934*) ؛ غير أن نجاحهما كان محدودا ومعزولا . كانت السمات المميزة الأكثر وضوحا لتلك الفترة هى الأفلام التاريخية والأوبريتية الضخمة لجارمينى جالونى (*1886 - 1973*) الذى امتدت مسيرته الفنية بطول الفترة من *1914* إلى *1960* ، والدراما والكوميديا الاجتماعية التافهة التى أطلق عليها أفلام «التليفونات البيضاء» نظرا لأنماط ديكوراتها ، والتى غالبا ما قام ببطولتها ممثل شاب أنيق يدعى فيتوريو دى سيكا .

وفى أعقاب *1940* مباشرة كان ثمة ثورة تتشكل فى مدارس السينما وأندية

السينما وفى أوساط النقاد والمؤرخين ومخرجى الأفلام القصيرة التقدميين . ومع 1942 كانت مجلة «السينما» تصرخ مطالبة بسينما واقعية جماهيرية قومية . كان أكثر منظرى الحركة حماسا جوسيبى دى سانتيس وأومبرتو باربارو ، اللذين عمدا الحركة باسم «الواقعية الجديدة» . ربما كان سهلا التأريخ لبداية حركة الواقعية الجديدة فى السينما الإيطالية بعام 1945 وفيلم روبرتو روسيلليني «روما -مدينة مفتوحة» ، غير أن هنالك جذورا راسخة متنوعة للتجارب الواقعية من الممكن تتبعها فى الماضى ؛ من «تائهون فى الظلام» فى 1914 إلى فيلم دى روبرتيس «*Uomini sul fondo*» (1941) الذى استخدم فيه ممثلين غير محترفين وتم تصويره بالأماكن الحقيقية لقصته ، التى تدور حول عملية إنقاذ غواصة ، وفى فيلم بلاسيتى الكوميدى ذى المسحة الواقعية الرقيقة «أربع خطوات إلى السحاب» (1942) والذى سيصبح مؤلفه ، السيناريست سيزار زافاتينى ، واحدا من أهم منظرى وممارسى الواقعية الجديدة . ولعل الفيلم الذى يحظى بشكل عام باتفاق أكثر على اعتباره النموذج الأولى للواقعية الجديدة هو «استحواذ» (1942) للوتشينو ڤيسكونتى ، والذى أعد له السيناريو دى سانتيس نفسه . ورغم أن الفيلم مأخوذ عن رواية أمريكية من روايات الاثارة ، «ساعى البريد دائما يدق الباب مرتين» لجيمس كين ، وأن حبكته جاءت أقرب إلى الميلودراما ، إلا أن إطاره المكانى ، وهو مقهى على الطريق بمنطقة ريفية نائية بفيرارا ، وشخصياته وطريقة معالجته كانت جميعها بعيدة كل البعد عن الأساليب الجافة الخانقة المتداولة فى أفلام الأستوديوهات .

لقد تصور سيزار زافاتينى (1902) ، الكاتب الماركسى الذى كان أول سيناريوهاته ، «*Daro un milione*» (1935) للمخرج ماريو كاميرينى ، نموذج الواقعية الجديدة على أنه سينما حقيقية من الألف إلى الياء ، متحررة من القصة المصنوعة وزيف الممثل ، قادرة على نقل واقعية الحياة برمتها إلى الشاشة ، وأن موضوعاتها ينبغى أن تكون معاصرة تماما وأن تمنح الناس الوعى بكرامتهم الذاتية باعتبارهم آدميين وأن شكلها المثالى هو أن يقوم أناس حقيقيون بتمثيل أدوارهم

الحقيقية فى الحياة فى أماكنها الحقيقة . وقد كتب زافاتينى عن ظهور الواقعية الجديدة .. « ها هو الواقع المدفون تحت ركام الأساطير ينهض ويُزهر ثانية ببطء . وها هى السينما تبدأ خلقها العالم . هنا كان ثمة شجرة ، هنا رجل عجوز ، هنا منزل ، رجل يأكل ، رجل نائم ، رجل يبكى» . وتقول الناقدة بينيلوب هاوستون :

> تحررت السينما من ستوديوهاتها ، خرج المخرجون إلى الشوارع والحقول ، وضعوا الممثلين المحترفين وغير المحترفين جنبا إلى جنب ، وراحوا يصنعون سجلا لتجارب بلدهم . وبعشق (كما فى فيلم لويجى زامبا العادى الذى حقق نجاحا كبيرا «العيش فى سلام» ، وبتوهج (كما فى «مطاردة عنيفة» لجوسيبى دى سانتيس) ، وحيوية (كما فى «تحت شمس روما» لريناتو كاستيللانى) شيدوا سينما وطنية من تاريخهم المعاصر الخاص بهم(*) .

أمر حتمى ألا يتحقق المثال الزافاتينى للواقعية الجديدة كاملا كما تصوره ، ولاحتى فى كثير من الأفلام التى كتبها هو نفسه ، والتى كشفت دائما عن غرام لامفر منه بالتقاليد العاطفية والدرامية . غير أن هذا الالتفات المتواصل إلى الواقع كانت له آثاره العميقة والبعيدة المدى على سينما ما بعد الحرب . شكل زافاتينى فريق عمل مثمر مع «فتى الشاشة الأول» سابقا فيتوريو دى سيكا (*1907-1974*) ، بادئا بفيلم «*I bambini ci guardano*» (*1943*) حيث استخدم ممثلين محترفين نجوما ولكنه تناول مشاكل الحياة الأسرية بأمانة وصراحة أثارتا اعتراضات قوية من جانب النظام الفاشى . وفى الأفلام التالية استطاعا الاقتراب أكثر من مُثُل زافاتينى ؛ مرتجلين الأحداث فى مواقع التصوير ، شوارع روما كما هى : «بوابة السماء» (*1946*) ، و«ماسحو الأحذية» (*1946*) حيث يقدم زافاتينى وصفا قاسيا للحياة الأليمة التى يحياها ماسحو الأحذية الأطفال وهم يصارعون من أجل البقاء فى شوارع روما ما بعد الحرب . أما أفضل أعمالها معا فهو «سارقو الدراجات» (*1948*) الذى جاء أقرب مايمكن إلى تصورات زافاتينى عن خلق

(*) بينيلوب هاوستون ، السينما المعاصرة (لندن ، *1963*) .

الأفلام من الدراما الطبيعية للحياة الواقعية . وجوهر قصة الفيلم هو ما يمكن أن تعنيه سرقة دراجة من كوارث لصاحبها ، حيث عليها يتوقف عمله ، الذى حصل عليه بشق النفس ، وحياته كلها . وفى «معجزة فى ميلانو» (1951) جرى إدخال قدر من فانتازيا كثير على الإطار الواقعى الجديد . أما «أمبرتو دى» (1952) فكان آخر فيلم كبير فى إطار الشكل الأصلى والنقى للواقعية الجديد ؛ وهو يصور بدقة وحميمية المآسى الصغيرة التى تفرضها الوحدة على كهل متقاعد ، وقد قام بالأدوار كلها ، كما فى «سارقو الدراجات» ، ممثلون غير محترفين .

على المستوى العالمى ، يعتبر «روما - مدينة مفتوحة» (1945) لروسيلليني هو أول أفلام الواقعية الجديدة إثارة للانتباه . وكان روبرتو روسيلليني (1906 - 1977) قد أخرج قبل ذلك مجموعة متنوعة من الأفلام التسجيلية والروائية ، من بينها بعض الأعمال الدعائية للفاشية . ولقد استطاع الفيلم ، الذى تم تصويره فى شوارع روما وبالحد الأدنى من التمويل ، أن يعيد تشكيل أحداث المقاومة بحيوية بالغة جعلت المشاهدين يشعرون أن ما يرونه واقع حقيقى . وفى «السلام» (1946) تخلى روسيليني عن استخدام الممثلين (فى «روما - مدينة مفتوحة» قام بالبطولة ألدو فابريزى وأنّا مانيانى) وقدم ست قصص من الحياة فى إيطاليا عند نهاية الحرب . وفى «ألمانيا سنة صفر» (1947) حاول روسيلليني ، بنجاح أقل ، نقل تجربة الواقعية إلى ألمانيا المهزومة . كما قام بتطبيق تقنيات الواقعية الجديدة على موضوع تأريخى فى «فرانشيسكو ، عدو الله» (1950) .

من بعد «استحواذ» ، لم يقدم لوتشينو ڤيسكونتى (1906 - 1976) منفردا فيلما روائيا آخر حتى 1948 حيث «الأرض تهتز» ، ذلك الموضوع الذى كان ينوى تقديمه فى ثلاثية ولم يتمكن إلا من الجزء الأول فقط . ويعد هذا الفيلم قمة من قمم الواقعية الجديدة، ولكنه لم يعرض إلا لفترة قصيرة بسببِ طبيعته غير التجارية بالمرة وصعوبة اللهجة الصقلية ، فى نسخته الأصلية ، على المتفرج الإيطالى . ويدور موضوعه حول عائلة من الصيادين البسطاء تصارع - بلا أمل ، ففيسكونتى يزدرى الحلول السهلة - ضد نظام قمعى وقدر لايرحم . وشخصيات الفيلم وإطاره ومأساته مضفرة كلها ببعضها البعض فى تكامل . إن المشاهد

سيرى أحداثا كأنها حقيقية ، ولكنه سيحرم من ذلك الإحساس السهل بالرضا أو التطهر الناتج عن التعاطف أو التماهى .

ثم جاء فيلمه التالى على النقيض تماما ، وإن ظل مخلصا لمبادىء زافاتينى بمتابعته للمأسى الصغيرة المضحكة فى الحياة العادية ؛ حيث يرسم فى «**Bellissima**» (**1951**) قصة امرأة يدفعها طموحها لفوز طفلها فى مسابقة للمواهب السينمائية إلى الاستعداد للتضحية بكل شيء نفسها ، زواجها ، بل وطفلها ذاته . وبعد اثنتى عشرة سنة من «الأرض تهتز» عاد ڤيسكونتى إلى أفكار الواقعية الجديدة مرة أخرى فى «روكو وأخوته» (**1960**) ؛ حيث يقدم قصة هجرة بعض فلاحى الجنوب إلى شمال إيطاليا الصناعى فى معالجة أوبرالية ضخمة . وكان قد قدم قبله «احساس» (**1953**) و «الليالى البيضاء» (**1957**) ، عملين تاريخيين رومانتيكيين شديدى الزخرفة .

قرب نهاية الحرب كان بعض المخرجين الأكبر سنا قد مالوا هم أيضا إلى أسلوب الواقعية الجديدة : بلاسيتى فى «**Un giorno nella vita**» (**1946**) ، كاميرينى فى «خطابان مجهولان» (**1945**) ، وكذلك ألدو ڤيرجانو (**1894 - 1957**) في فيلمه الرائع «والشمس تطلع أيضا» (**1947**) . كما ظهرت مواهب جديدة .. حيث قدم الناقد السابق دى سانتيس (**1917**) ، بعد «مطاردة عنيفة» (**1948**) ، «الأرز المر» (**1949**) حيث نالت صورة سيلڤانو مانيانى وهى مغمورة لخصرها فى مياه حقول الأرز شهرة عالمية ، ممهدة فى الوقت نفسه بانحدار الواقعية الجديدة إلى الأنماط القديمة لأهمية النجوم والبريق. كما قدم دى سانتيس ايضا «روما الساعة الحادية عشرة» (**1951**) . كذلك أخراج كارلو ليتسانى (**1922**) «احترس من اللصوص» (**1951**) و «العشاق الفقراء» (**1954**) ، ولويجى زامبا (**1905**) «العيش فى سلام» (**1946**) و«سنوات صعبة» (**1948**) ، وألبرتو لاتوادا (**1914**) «بلا شفقة» (**1948**) . كما كان الجيل القادم فيما بعد موجودا هو الآخر يعد نفسه. فردريكو فيللينى (**1920**) شارك فى كتابة «روما – مدينة مفتوحة» وبعض غيره من أفلام روسيللينى ولاتوادا وبييترو چيرمى ، كلها ضمن اتجاه الواقعية الجديدة . كذلك اشترك مايكل أنجلو أنطونيونى (**1912**) الناقد السابق فى كتابة «مطاردة عنيفة» كما أخرج عددا كبيرا من الأفلام

التسجيلية فيما بين **1943** و **1950** .

أغلب الظن أن الواقعية الجديدة بمعناها المثالى القح كما تصورها زاڤاتينى لم تتحقق؛ فالأداء التمثيلى فى «روما – مدينة مفتوحة» أداء يتسم بذائقة فنية رفيعة ، و«سارقو الدراجات» وإن كان قد صُوِّر بطريقة جديدة بكل احترام إلا أنه نُفِّذ بالوسائل الدرامية التقليدية ذاتها كما يحدث مع الأفلام الممثّلة العادية . وعلى أية حال ، فإنه مع عام **1950** كانت النبضات الأولى القوية لفترة ما بعد الحرب مباشرة قد انتهت ، أو ذابت فى حلول وسط على أقل تقدير . وإن كان سيظل للواقعية الجديدة الإيطالية أثرها العميق على السينما العالمية طوال عقدين تاليين .

لم يكن للحرب فى حد ذاتها تأثير أساسى على السينما الأمريكية . شارك النجوم فى الخدمة العسكرية مجندين ، أو فى العمل بملاهى الجند المجانية ، أو الترفية على الجبهة ، أو جمع الأموال للأعمال الخيرية والقروض الحربية . لكن الاستوديوهات وأنظمتها القديمة بقيت كما هى لم تمسّ ؛ والنوعيات التقليدية الثابتة من الأفلام ، البوليسية والموسيقية وقصص الحبّ النسائية والغرب الأمريكى ، واصلت وجودها ، مع محض تعديلات وتنازلات طفيفة بفعل الزمن . بل إن ضياع الأسواق الأوروبية لم يكن أكثر من انتكاسة مؤقتة ، حيث تزامن مع طفرة فى الإقبال الجماهيرى على السينما داخل أمريكا(*) .

أفرزت الحرب أعداداً ضخمة من أفلام المغامرات التى أحيت قوالب «عسكر وحرامية القديمة بأزياء النازيين وأبطال المقاومة . كما كان هناك طوفان من الأفلام التى تهدف إلى دعم الحماسة لحلفاء أمريكا ؛ حيث قدم فيلم ويليام وايلر «السيدة مينيڤر» (1942) صورة خيالية غريبة لبريطانيا فى الحرب ولكنه أثار مع هذا قدرا كبيرا من تحمّس الأمريكيين للإنجليز ، كذلك كان فيلم لويس مايلستون «نجم الشمال» (1943) ، سيناريو ليليان هيلمن ، يهدف جدِّياً إلى تعريف الجمهور الأمريكى بالاتحاد السوڤيتى . وفقط قرب نهاية الحرب ظهرت مجموعة من الأفلام الأكثر اتزانا تناولت بلغة إنسانية آثار الحرب على حياة الأفراد العاديين رجالا ونساء :

(*) لعله من الجدير بالملاحظة فى هذا الصدر أن شركة إم جى أم لم تقدم بعد اندلاع الحرب أى فيلم جديد لجريتا جاربو ، التى كانت سابقا عنصرا لايقدر بثمن بالنسبة للشركة فى اجتذاب المشاهد الأوروبى .

«عرضة للضياع» (1945) لجون فورد ، قصة زوارق طوربيد سلاح البحرية فى الفلبين ؛ «نزهة فى الشمس» (1946) لمايلستون ، فى محاولة لأن يصور الحرب الثانية كما صور «كل شىء هادىء على الجبهة الغربية» الحرب الأولى ؛ «قصة جى . آى . جو» (1945) لويليام ويلمن ؛ ثم بعد الحرب «أفضل سنوات حياتنا» (1946) لويليام وايلر ، الفيلم الصادق بصرف النظر عن كونه تجاريا .

لقد اتسمت هذه الأفلام بدرجة من الواقعية تدين بها ، على الأرجح ، إلى النموذج التسجيلى ، الذى واجه صعوبة فى مد جذوره فى التربة الأمريكية أكثر مما لاقى نظيره فى التربة الإنجليزية المتعاطفة . وفى 1936 و 1937 نجح بير لورنز (1905) فى جعل الحكومة تكفل إنتاج «المحراث الذى طحن السهول» و «النهر» عن مشكلة تآكل التربة والحفاظ على الأرض الزراعية . وفعل الشىء نفسه روبرت فلاهرتى فى «الأرض» (1942) والمخرج التسجيلى الهولندى جوريس أيفنز فى «الطاقة والأرض» (1940) . لكن الرعاية الحكومية توقفت بعد بضعة جهود قليلة كهذه ، كما كان حماس القطاع الخاصّ ذاك الوقت لتمويل مثل هذه الأفلام طفيفا . فى هذه الأثناء ، وبدءًا من 1934 ، قامت منظمة «الزمن والحياة» بإنتاج سلسلتها الدورية «مسيرة الزمن» ، والتى كان لأسلوبها القوى فى الأفلام التسجيلية الإخبارية أثره العميق على السينما والجوهرى علي الفيلم التسجيلى التلفزيونى . وقد ظهر التأثير المباشر لسلسلة مسيرة الزمن فى «اعترافات جاسوس نازى» (1939) لأناتول ليتفاك ، الفيلم الذى لعب دورا كبيرا فى توعية الجمهور الأمريكى بأخطار الفاشية .

دعت الحرب إلى تعبئة السينما التسجيلية . عُيِّنَ فرانك كابرا مسئولا عن برامج أفلام الجيش التعليمية ، وقدّم سلسلة «لماذا نحارب» التى جلب لها مخرجين مثل جون هيوستن وويليام وايلر وليتفاك . كما أن تطبيق خبرة هولى وود على الموضوعات الدعائية والإرشادية والواقعية ، وكذلك طريقة معالجة المخرجين الروائيين لمادة الواقع ، أسفرا عن بعض النتائج المنشطة التى بدت فى بعض جوانبها وصلا واستمرارا للتجارب السوفيتية فى العشرينيات . فقد استخدمت التقنيات نفسها فى تسجيلات

المعارك للاستهلاك المحلى وفى «مجلة الجيش والبحرية السينمائية» .

وشهدت فترة الحرب وما قبلها مباشرة ظهور جيل جديد من فنانى السينما ، كان أكثره إثارة للإعجاب وربما تأثيرا على المدى البعيد أورسون ويلز (*1915*) . عمل ويلز بالمسرح والإذاعة ، حيث حقق شهرة محلية واسعة بتناوله الشديد الواقعية لعمل إتش جى . والز «حرب العوالم» وما أثاره من فزع واهتمام ، ثم فى أعقاب ذلك منحته ستوديوهات أركيه أو ، وهو بعد فى الرابعة والعشرين ، مطلق الحرية فى تنفيذ فيلمه الأول «المواطن كين» (*1941*) . وجاء الفيلم جريئا فى المحتوى والتقنية معا . تدور قصته حول الصعود الخاطف المذهل والاستبداد اللذين يعيشهما واحد من أباطرة الصحافة ، واُعْتُبَر وقتها إشارة مباشرة إلى ويليام راندولف هيرست ، الذى أوعز إليه أحد صحفييه أن يرفع دعوى ضد الفيلم وضد هولى وود بشكل عام . ومن باب الإخلاص لهيرست الذى جمعته به علاقة شراكة فى وقت من الأوقات عرض لويس بى . ماير شراء نيجاتيف الفيلم بتكلفة إنتاجه ليدمره وتنتهى المشكلة ، غير أن منتج الفيلم رفض العرض ، لحسن الحظ ، (بعد ذلك بفترة طويلة ، شاهد هيرست نفسه الفيلم واعترف بسعادته به حتى وإن كان يصوره شخصيا) .

بعض من التقنيات التى وظفها ويلز فى هذا الفيلم كانت جديدة تماما لم يسبق لها مثيل : إظهار الأسقف داخل إطار اللقطات الداخلية ، توظيف وتوزيع الظل والنور والتشويهات التعبيرية والتأثيرية المتقنة الصنع ، استخدام عدسات ذات بعد بؤرى طويل بحيث تجرى الأحداث فى مقدمة وخلفية اللقطة بشكل متواز ، سرد القصة عن طريق الاسترجاع ، استخدام حيلة سردية تعتمد على عرض التصورات المختلفة لأشخاص مختلفين عن حدث واحد أو شخصية واحدة ، هذا إضافة إلى تحريك الكاميرا بإسراف وغنى أبيل جانس . كان الجديد هو أن ويلز استخدم هذه الحيل مجتمعة بتهور واستطاع مع هذا أن يضفرها فى أسلوب متفرد قوى . وإلى جانب الجدة البصرية كان هنالك أيضا التوظيف المكثف للصوت الذى نقله ويلز من خبرته الإذاعية ، وكذلك المعايير الجديدة كلية للأداء التمثيلى الموحد لمجموعة الممثلين ، غير

المعروفين فى السينما آنذاك ، والقادمين من مسرح ميركورى . هذا وقد ظل الفيلم حتى بعد خمسة وعشرين عاما من إنتاجه محتفظا بكامل قدرته على التأثير(*) . أما وقت ظهوره فقد أخذ عليه كثير من النقاد إفراطه فى استخدام التقنيات وإسرافه فى حركة الكاميرا لتحطيم سلطة المونتاج الكلاسيكية وما بعد الجريفيثية وما بعد الآيزينشتاينية .

حقق الفيلم نجاحا فنيا هائلا ، ولكنه لم ينجح على المستوى التجارى . هذا الواقع ، مضافا إليه تعجل ويلز على إنهاء فيلمه التالى ،ربما يكون هو ما شجع الأستوديو المنتج على بتر وتشويه «آل أمبرسون العظماء» (*1942*) باختصار طوله الأصلى من *148* دقيقة إلى *88* دقيقة فقط . ومع ذلك فقد ظلت هذه المعالجة لرواية بوث تاركنجتون عن انهيار أسرة برجوازية محافظة مع نشأة أمريكا الصناعية الحديثة عملا سرديا قويا متميز الأسلوب . بعد هذا ، سارت حياة ويلز الفنية سيرا غريبا مضطربا ؛ فقد عاود الإخراج بين الحين والآخر فى أفلام لم يخل أى منها من لمسة عبقريته الأولى ، وإن يكن على نحو متقطع : «رحلة إلى الخوف» (*1943*) ، «الغريب» (*1946*) ، «سيدة شنغهاى» (*1947*) ، «تقرير سرى» (*1955*) ، «لمسة الشر» (*1957*) ، «المحاكمة (*1962* – فى فرنسا) ، القصة الخالدة (*1968* – للتلفزيون الفرنسى) ، بالإضافة إلى ثلاث تجارب شخصية متغطرسة مأخوذة عن شكسبير .. «ماكبث» (*1948*) و«عطيل» (*1952*) و «أجراس فى منتصف الليل» (*1966*) .

كما كان هناك مخرجون آخرون أحضرتهم السينما من المسرح . إيليا كازان (المولود فى القسطنطينية ، *1909*) بدأت حياته السينمائية بإخراج أفلام ذات موضوعات لاتثير كثيرا من الجدل مثل «شجرة تنمو فى بروكلين» (*1945*) ، «اتفاق رجال محترمين» (*1948*) ، «بينكى» (*1949*) . وكا لخلفية كازان المسرحية تأثير عميق على أساليب التمثيل الأمريكية ، حين تجسد أسلوب ستانيسلافسكى للأداء المنهجى

(*) فاز الفيلم بالمركز الأول ، أحسن فيلم فى جميع العصور ، فى اقتراع دولى للنقاد نظمته مجلة «الصورة والصوت» فى شتاء *1972/71* .

الأستوديو ممثلى ستراسبرج من خلال أفلام كازان لمارلون براندو (عربة اسمها الرغبة – 1951 ، ڤيڤا زاباتا – 1952 ، على الواجهة المائية – 1954) ولجيمس دين (شرقى عدن – 1955) . ومن بين أفلام كازان اللاحقة المهملة كان الأكثر بروزا هو فيلمه الذى يعد إلى حد ما سيرة ذاتية «أمريكا ! أمريكا !» (البسمة الأناضولية – 1963) الذى يصور تجارب مهاجر شاب فى أمريكا مطلع القرن العشرين . أما نيكولاس راى (1911) فقد عمل مساعدا لكازان فى «شجرة تنمو فى بروكلين» ثم قدم نفسه مخرجا للمرة الأولى فى «إنهم يعيشون ليلا» (1948) . وهو عمل درامى ممتاز ، يذكرنا بفيلم لانج «أنت تعيش مرة واحدة فحسب» ، يدور حول محاولات أحد المجرمين الهرب من مطاردات القدر . بعد ذلك تنقل راى من الأفلام البوليسية شديدة الإتقان إلى الموضوعات الاجتماعية المتزنة مثل «اطرق أى باب» (1949) أو الفيلم الذى جعل من جيمس دين بطلا ورمزا لجيل بأكمله «متمرد بلا قضية» (1955) ، إلى أفلام المناظر الضخمة مثل «ملك الملوك» (1962) أو «55 يوما فى بكين» (1963) .كما جاء من المسرح أيضا للإخراج السينمائى الممثل السابق چولز داسين (1911) وقدم فى 1941 فيلما قصيرا بعنوان «القلب الواشى» تشجع على أثره للاتجاه إلى إخراج الأفلام الطويلة ، ليحقق نجاحا فى الأربعينيات من خلال أفلام العصابات الواقعية «قوة بهيمية» (1947) و«مدينة عارية» (1948) الذى ذكر هولى وود ثانية بإمكانية تصوير الأفلام فى المواقع الحقيقية .

لقد تربى أكثر هذا الجيل من السينمائيين داخل صناعة السينما أثناء الأيام العظيمة لنظام الاستوديو ، الذى ساهم رغم كل عيوبه فى توفير الفرصة والمكان للشباب لتعلم أصول المهنة ، من خلال إخراج الأفلام القصيرة والكتابة والمونتاج والمساعدة فى الإخراج . جون هيوستن (1906) ، بعد أن أمضى شبابه المبكر طائشا متنقلا بين الملاكمة والفروسية والتصوير الزيتى ، عمل سيناريست لدى وارنر ويونيڤرسال ، قبل أن يتجه إلى الإخراج ويقدم عمله الأول الرائع والمتميز الأسلوب «الصقر المالطى» (1941) . وقد جاء هذا التناول لرواية داشييل هاميت البوليسية

بمثابة نموذج أولى لسلسلة من أفلام العصابات الخشنة الجيدة المحكمة ، والتى كان أفضلها عادة بطولة همفرى بوجارت وممثلى الشخصيات المميزة المتازين أمثال سيدنى جرينستريت وبيتر لور . وقبل أن ينخرط هيوستن ، شأنه شأن راى فى الأعمال الضخمة التى تتكلف عدة ملايين من الدولارات ، والتى بلغت ذروتها فى «التوراة» (*1966*) ، كان قد رسخ اسمه واحدا من أقدر المخرجين الأمريكيين على السرد السينمائى من خلال أعمال مثل «كنز سييرا مادرى» (*1947*) ، «غابة الأسفلت» (*1950*) ، «شارة الشجاعة الحمراء» (*1951*) ، المأخوذ بحساسية وبراعة عن قصة ستيفن كرين عن الحرب الأهلية ، و«الملكة الإفريقية» (*1951*) .

تلقى جوزيف لوزى ، وفريد زينمان (بعد أن شارك فى إخراج «بشر يوم الأحد» بألمانيا فى *1930* وقدم فيلما طويلا بالمكسيك ، «نصائح» فى *1936*) تدريبا من خلال سلسلة الموضوعات القصيرة التى أنتجتها إم جى إم تحت عنوان «الجريمة لاتفيد» . وكان زينمان (*1907*) قد وصل إلى إم جى إم فى *1936* وأثبت وجودة فى الأربعينيات مخرجا للأفلام البوليسية العنيفة ؛ ولسوف يثبت أيضا فيما بعد أنه مخرج تجارى محترم دائما ويعتمد عليه . كانت أفلام أفضل فتراته هى «الرجال» (*1950*) و «قلب الظهيرة» (*1952*) ، كلاهما من تأليف كارل فورمان . ولكنه راح فيما بعد يبدد مواهبه ، كالكثيرين من أبناء جيله ، فى أفلام تجارية ضخمة بلا شخصية مميزة مثل «قصة الراهبة» (*1959*) و«هاواى» (*1966*) ، حتى حقق أكبر نجاحاته القيمة من خلال «رجل لكل العصور» (*1966*) و «جوليا» (*1977*) المأخوذ عن قصة لليليان هيلمن . أما جوزيف لوزى (*1909*) ، الذى سيثبت أنه واحد من أفضل وأبقى مخرجى هذا الجيل ، فقدم أول أفلامه الروائية ، والأشبه بأمثولة معاصرة ، «الولد ذو الشعر الأخضر» فى (*1948*) ، ثم اتجه إلى سلسلة من الأفلام البوليسية الشديدة الاتقان من ضمنها اعادة تقديم فيلم فريتس لانج «إم» فى *1950* .

عمل جوزيف مانكيفيتش (*1909*) كاتب سيناريو لسنوات عديدة قبل أن يخرج «التنين» (*1946*) ، الذى دشن به مسيرته الفنية مخرجا – كاتبا لأعمال أبرزها «خطاب

إلى ثلاث زوجات» (1949) ، «كل شيء عن حواء» (1950) ، «يوليوس قيصر» (1953) ، «الكونتيسة الحافية» (1954) ، «فجأة الصيف الماضى» (1959) ، وفيلمه الشهير «كليوباترا»» (1963) . كما كان روبرت روسن (1908 - 1966) كاتبا فى البداية هو الآخر ، كذلك ادوارد دمتريك (1908) الذى مارس جميع المهن الموجودة بالاستوديو لمدة خمسة عشر عاما قبل أن يقدم فيلمه الأول «جاسوس التلفزيون» فى 1939 ، ثم أعقبه بعدد من أفلام المغامرات الحربية إلى ««وابل النيران» (1947) الذى كان بمثابة مقالة سياسية قوية وصادقة عن العداء للسامية .

عمل بيلي وايلدر (1906) كاتبا لسنوات ، فى ألمانيا أولا ثم فى أمريكا ، حيث أعد للوبيتش بعضا من أفضل سيناريوهاته ، كما أخرج فى فرنسا فيلما روائيا باسم «البذرة السيئة» (1933) وفى 1942 بدأ مسيرته الأمريكية الطويلة الناجحة بفيلمه الكوميدى «الكبير والصغير» . وبدءًا من «تأمين مزدوج» (1944) صار من الملامح المميزة لأعماله فضح الأوهام بسخرية ، إن كان ثمة عنصر جديد سيدخل إلي أفلامه مع «سوق سابرينا» (1954) و«حكة السنة السابعة» (1955) ؛ عنصر تهكى هو الآخر ، ولكنه يتّسم بالمرح الطائش الذى يذكرنا بلوبيتش ، سيبدو أوضح مايمكن فى «البعض يفضلونها ساخنة » (1959) . ومن المهاجرين الآخرين أوتو بريمنجر (1906) ، القادم من ڤيينا بعد أن قدم أول أعماله بالنمسا فى 1932 ، ثم بدأ بعد ذلك بأربع سنوات فى الإخراج بالولايات المتحدة ؛ غير أن جميع نجاحاته الكبيرة ، من «فضيحة ملكية» (1945) إلى مجموعة الأفلام الضخمة التى قدمها فى الستينيات (تشريح جريمة قتل ، الخروج ، النصيحة والقبول ، الكاردينال) إنما تنتمى إلى فترة ما بعد الحرب .

ومن المخرجين الجدد الآخرين فى الأربعينيات والخمسينيات روبرت ألدريتش (1918) الذى عمل مخرجا مساعدا مع ويلمن ومايلستون ولوزى ورينوار وشابلن قبل أن يقدم فيلمه الأول «المعسكر الكبير» فى 1953 ، والذى سيحقق فيما بعد نجاحا ملحوظا فى أفلام الكوميديا المرعبة مثل «ماذا حدث للطفلة جين» (1963) . وكذلك ستانلى كريمر (1913) ، المنتج السابق ، الذي قدم أول أفلامه «ليس كغريب» فى 1955

ثم تخصص فيما بعد فى الأفلام الضخمة التى تتناول مشكلات مهمة مثل «على الشاطئ» (1959) ، «محاكمة فى نورمبرج» (1966) ، «خمن ، من قادم للعشاء» (1967) . والمجرى المولد لاسلو بينديك (1907) الذى عمل فى السابق مصورا لدى الأوفا ، ومونتيرا وكاتبا فى بعض انتاج هولى وود فى المكسيك ، وكان أفضل أفلامه «وفاة بائع جوال» (1951) و «المتوحش» (1953) ، ذلك المزيج الغريب من الغراميات القدرية وانحرافات شبان الدراجات النارية والسترات الجلدية . ودون سيجل (1912) الذى بدأ مونتيرا ثم تخصص فى إخراج الأفلام البوليسية ، واختار بشكل عام العمل من خلال الحرية النسبية التى توفرها الميزانيات المنخفضة ، شأنه شأن صمويل فوللر (1911) الذى كثيرا ما قام بكتابة وإنتاج أفلامه الميلودرامية العنيفة المحكمة البناء .

كانت 1946 هى أكثر السنوات ربحا فى تاريخ هولى وود كما كانت آخر أيامها العظيمة فى القوت نفسه ؛ حيث بدأت صناعة السينما من 1945 تعانى متاعب عمالية خطيرة ومتزايدة . فقد شهدت تلك السنة إضرابا لمدة ثمانية شهور ، وفى 1946 اضطرت الأستوديوهات لزيادة أجور موظفيها بواقع 25 بالمائة مما رفع من تكلفة الإنتاج ، التى كانت مرتفعة دون هذا بالفعل . وفى 1947 فرضت بريطانيا ، وهى أكبر أسواق هولى وود الخارجية ، ضريبة على الأفلام المستوردة بواقع 75 بالمائة من إيراداتها ، فردت أمريكا بمقاطعة شاملة للسوق البريطانية استمرت ثمانية أشهر . ومع نهاية 1948 أغلقت ستوديوهات وارنر وايجل بشكل مؤقت . لم يكن ثمة مفر من اقتصاديات جديدة صارمة . برز تأكيد جديد على مواصفات السيناريو والتخطيط المسبق ، وصارت مضامين الأفلام تميل إلى الموضوعات التى يمكن تصويرها بتكلفة بسيطة وديكورات وتجهيزات بسيطة أو فى أماكن خارجية – على عكس تقاليد هولى وود التى لم تكن تفارق داخل الاستوديو . وكان فيلم داسين «مدينة عارية» (1948) ، كما قد رأينا ، النموذج الأولى لهذا الاتجاه . أصبح قسم كبير من إنتاج هولى وود الآن مكرسا للدراما الاجتماعية والنفسية وموضوعات الجريمة الواقعية . أما الأفلام التاريخية والضخمة فأصبحت موضة قديمة إلى حد ما . وقد كان لهذه الفترة ، علي المدى البعيد ، آثار طيبة على المستوى الفنى للأفلام – انتقال سمات الاقتصاد الجديد

إلى طريقة السرد والرجوع عن موضوعات الهروب من الواقع . كما ساعد على تأكيد هذه الآثار التقدم الملحوظ فى النواحى التقنية ، فى المعدات وشريط التصوير وتقنيات التسجيل وخامات الأستوديو ، الذي تزامن حدوثه مع فترة ما بعد الحرب مباشرة .

ثمة مسحة من قتامة بادية فى كثير من أفلام هذه الفترة ، قتامة يمكن اعتبارها ، ولو بشكل جزئى ، انعكاسا للكارثة التى أصابت صناعة السينما الأمريكية فى هذه الأثناء نفسها تقريبا . فالشهره الهائلة التى تتمتع بها هولى وود وأهلها جعلتهما هدفا طبيعيا لعمليات «مطاردات الحمر» التى جرت على نطاق واسع فى نهاية الأربعينيات . وفى أكتوبر *1947* بدأت اللجنة التشريعية لدراسة النشاط المعادى لأمريكا «تحقيقا عن الشيوعية فى الأفلام السينمائية» . وأسفرت التحقيقات والاستجوابات عن سجن عشرة شهود ، ممن دافعوا عن أنفسهم *استنادا إلى «التعديل الخامس»* ، بتهمة ازدراء الكونجرس ؛ وأعلنت رابطة المنتجين السينمائيين أنه طالما أن تصرفات هؤلاء «تعوق انتفاع صناعة السينما بهم» فلا يجب إعطاؤهم فرصة العمل ثانية حتى يطهروا أنفسهم من العار ويقسموا علنا أنهم لم يكونوا شيوعيين . لم يكن هذا سوى مفتتح لقائمة سوداء ستظل تكبر وتكبر ، حيث جرت تحقيقات جديدة استمرت حتى 1951 ، واستُدعى الفنانون واحدا بعد الآخر للتطهر وإبراء الذمة عن طريق التطوع بشهادات زور ضد زملاء لهم آخرين . ومع نهاية عملية «مطاردة الساحرات» هذه ، على غرار ماجرى فى العصور الوسطى ، تم نفى أكثر من ثلاثمائة شخص ، أرشد عنهم «الشهود المتعاونون» ، خارج الأستوديوهات .

هكذا جُففت موهبة هولى وود الحيوية فى لحظة حرجة وعلي نحو مفجع . فنانون مثل جوزيف لوزى وچول داسين وكارل فورفمان رحلوا إلى أوروبا ، أدباء مثل أرثر ميللر وليليان هيلمن وكتاب سيناريو مثل دالتون ترامبو ومايكل ويلسون منعوا من الكتابة للسينما .. وآخرون اشتروا حقهم فى العمل باتهام غيرهم زورا ، فى تضحية باحترام الذات لابد وأنها كانت مأساوية لمن قاموا بها كما كان المنفى لمن تم نفيهم . وكان حتميا أن يعم الفزع ما تبقى من صناعة السينما بعد أن اعتبر التوسل الضعيف

بالمثل الديمقراطية عملا تخريبيا خطيرا . ولم تعرف هولى وود إلى الشفاء التام من حالة تقطيع الذات التى عاشتها تلك اللحظة سبيلا .

على جبهة أخرى كان نظام الأستوديو يتعرض لهجوم عنيف آخر . فمنذ **1945** كانت هناك دعاوى قضائية مرفوعة بموجب قوانين منع الاحتكار ضد إم جى إم وضد باراماونت ؛ وقبيل نهاية الأربعينيات اضطرت الأستوديوهات الكبيرة لفصل نشاطها الإنتاجى عن عمليات التوزيع . وجاءت النتيجة إعادة هيكلة كاملة لطرق الإنتاج وظهور المنتجين المستقلين الذين يمكنهم عرض أفلامهم عن طريق القدامى الكبار الذين يمولونهم مقدما بضمان إيرادات شباك التذاكر .

إن علاقة التوازى بين ظاهرتى سقوط نظام الأستوديو وارتفاع نظام المنتجين المستقلين – ممن كانوا من نجوم التمثيل والإخراج فى أغلب الأحوال – يمكن أن تبينها بوضوح المقارنة بين أعداد الممثلين والكتاب والمخرجين المرتبطين بتعاقدات مع الاستوديوهات الكبيرة : ففى **1940** كانت هذه الأعداد **458** ممثلا ، و**375** كاتبا و **117** مخرجا ، بينما انخفضت فى **1960** إلى **139** و **48** و **24** . «واستقلال» الإنتاج ليس بالطبع سوى مصطلح نسبى ؛ فالأفلام كانت لاتزال ، لامفر ، تباع لنفس الموزعين ونفس المشاهدين ، ولذا لم يكن لهذه النقلة تأثير عميق على مضمون الفيلم على المدى القريب .

ثم أتت الضربة التالية ، من التلفزيون . فقد قلصت منافسة التلفزيون جمهور السينما فى الولايات المتحدة الأمريكية من **90** مليون مشاهد فى **1948** إلى **70** مليونا فى **1949** ثم **60** مليونا فى **1950** ، وبشكل عام انخفض عدد المشاهدين من **1946** إلى **1956** إلى النصف . ولم يكن ظهور سينما السيارات فى أواخر الأربعينيات سببا فى إغلاق آلاف دور العرض العادية إلا بشكل هامشى ؛ فالواقع أن الإنتاج ذاته انخفض بأكثر من الثلث .

وكان أول حل لهولى وود هو محاربة شاشة التلفزيون المسطحة الأبيض والأسود بشاشات كبيرة عميقة ملونة . ومن بداية الخمسينيات صارت الألوان ، التى تطورت

تطورا مذهلا منذ الحرب ، أوسع انتشارا . وفى 1952 تم ابتكار السينيراما ، بالاعتماد على فكرة الشاشة الثلاثية الأبعاد التى استخدمها أبيل جانس فى فيلم «نابليون» قبل ستة وعشرين عاما . غير أنها لم تستخدم بذلك الخيال والتميز اللذين استخدمها بهما أبيل جانس ، وانقضت عشر سنوات قبل أن يغامر أى أحد باستخدامها مع الفيلم الروائى بدلا من تلك العروض الجانبية الصغيرة التى تظهرها مجرد بدعة طريفة بأسلوب أفلام تسعينيات القرن التاسع عشر . علاوة على ذلك ، فإن عملية العرض بثلاثة أجهزة لم تكن تتم بإتقان من الناحية التقنية على الإطلاق ، كما جعلها تعقيد ودقة أجهزتها مقصورة فقط على دور العرض الكبيرة والمجهزة بشكل خاص فى المدن . ومع منتصف الستينيات تم الاستغناء عن طريقة العرض بثلاثة أجهزة واستبدالها بطريقة جديدة أقرب إلى المألوف – طريق الفيلم العريض والشاشة العريضة .

طوال عمر السينما وحتى تلك اللحظة كانت هناك تجارب متقطعة للحصول على صورة مجمسة (وهو ما تم التوصل إليه فى التصوير الفوتوغرافى الثابت قبل قرن) ، بل وقد توصل أحد مخترعى أوائل القرن التاسع عشر إلى أفكار عن إنتاج صور متحركة مجسمة قبل 1896 بوقت طويل . وأثناء الحرب استطاع المخترع السوفيتى سيميون إيفانوف (مواليد 1906) أن يبتكر جهازا للصور المجسمة لايحتاج إلى نظارات خاصة(*) ، بينما كانت جميع التقنيات الغربية المماثلة تتطلب من المشاهدين استخدام أدوات تكميلية مما يفسر على الأرجح المحدودية الشديدة لشعبية تجربة البعد الثالث . وقبل موات هذه التجربة حاول فيلم أو اثنان استغلال الإمكانات الدرامية لهذا الوسط استغلالا جادا – وليس من باب الطرافة ، أبرزها فيلم هيتشكوك «للقتل اطلب ق » (1954) ، والذى لم تعرض عادة نسخته المجسمة .

الثورة التى دامت كانت هى الشاشة العريضة ، التى استخدمت لأول مرة مع

(*) الجهاز يعتمد على تقنية شبيهة بتلك المستخدمة حاليا فى البطاقات البريدية التى تبدو مناظرها مجسمة .

السينما سكوب وفيلم «الرداء» (1955) . وكانت هذه التقنية هي الأخرى تقنية قديمة إلى حدما ، وسبق أن عُرضت ، شأنها شأن الأفلام الناطقة ، على المنتجين ولم يقبلوها حتى اضطروا إلى ذلك في النهاية تحت ضغط أوقات عصيبة . إن العدسات الآنامورفية التى تعتصر الصورة بشيء من التشويه على إطار فيلم ٣٥ مم تقليدى ثم تمددها ثانية أثناء العرض على «شاشة عريضة» مخصوصة إنما ترجع أصولها إلى القرن السابع عشر ، ثم طورها البروفيسور هنرى شريتين (1879 - 1956) للاستخدام فى مناظير الدبابات أثناء الحرب الأولى . وبدلا من نسب 4 : 3 لطول وعرض الشاشة ، والتى ظلت قياسية منذ أديون ولوميير ، استخدمت السينما سكوب نسبة 5 : 2 . وفى أعقاب السينما سكوب جرى تجربة أنظمة عديدة ، باستخدام تنويعات مختلفة فى نسبة طول وعرض الشاشة والأجهزة الفنية ومقاسات الأفلام والأسماء التجارية المبهرة الزائفة علميا . كذلك أعيد بعث الفيلم مقاس 70 مم ، الذى استخدمه ديميناى فى 1896 ، فى العديد من الأنظمة بغية تقديم صورة أكبر وأوضع مايمكن على الشاشة . أصبحت نسبة الشاشة القديمة غير مناسبة بالمرة ، إلى درجة أنه فى كل دور العرض كان أعلى الصورة وأسفلها لا يظهران حتى وإن كان الفيلم مصورا بالنسبة الأكاديمية 4 : 3ومنذ ذلك الوقت صار المتبع هو التصوير بطريقة الشاشة العريضة ، حتى فى حالة الأفلام مقاس 35 مم التقليدية ، بما يسمح بقطع أعلى وأسفل الإطار عند العرض . وكما سنرى لاحقا ، فقد كان لأشكال ومقاسات الشاشة الجديدة تأثيرات لم تكن متوقعة على جماليات الشاشة .

وبحثا عن دروب أخرى لا يستطيع التلفزيون أن يطرقها ، بدأت موضة من أفلام الإنتاج الضخم بملايين الدولارات . غير أنها لم تكن سياسة مثمرة بشكل عام ؛ ففى أحوال نادرة فحسب ، مثل «سبارتاكوس» (1959) لستانلى كوبريك ، استطاع هذا النمط الضخم من الإنتاج تقديم أفلام جيدة وقوية ،أما فى أغلب الأحوال فقد كانت هنالك جيوش من اللجان والمراقبين لمتابعة طرق إنفاق تلك الميزانيات العملاقة متابعة فيها من التوتر والإزعاج ما ينمحى معه الجانب الإبداعى لصناعة الفيلم . ومشاركة

أيضا فى موضة الأفلام الضخمة انتشرت عادة التصوير بالخارج – فى إيطاليا وأسبانيا – حيث يمكن استغلال رؤس الأموال المجمدة وحيث الأيدى العاملة أرخص منها فى أمريكا . ولعقد أو أكثر من الزمان صار هذا النمط من الإنتاج سمة لصناعة السينما الأمريكية . من الناحية التجارية كانت هذه الأفلام إذا كسبت تكسب بشكل مذهل (بلغت إيرادات «الوصايا العشر» مابين ثلاثين وأربعين مليون دولار ، و«حول العالم فى ثمانين يوماً» اثنين وعشرين مليون دولار) ، وإذا خسرت تخسر بما قد يصيب منتجها بالشلل ، كما حدث على سبيل المثال لاستوديوهات فوكس القرن العشرين نتيجة عدم استعادة تكاليف أفلام مثل «هاللو دوللى!» و «النجم» فى الستينيات .

مع نهاية الخمسينيات بات واضحا أن السينما سوف تخسر أكثر فى المعركة مع التليفزيون ، وأنها يجب أن تجد طريقة للهدنة . هكذا بدأ بيع الأفلام القديمة للتلفزيون وتأجيرا ستوديوهات السينما للإنتاج التلفزيونى . وفى الوقت نفسه بدأ التليفزيون يقدم إسهاماته الجمالية للسينما . ونال فيلم ديلبرت مان «مارتى» (*1955*) ، المأخوذ عن سيناريو للكاتب التليفزيونى بادى تشايفيسكى ، من الاهتمام ما كان ليعتبر فيما مضى فى غير محله (الحق أنه اهتمام شاركت فى إثارته أيضا جهود تسويقية جبارة عقب ترشيح بطل الفيلم إرنست بورجناين للأوسكار) . تدور قصة الفيلم حول اثنين من البشر العاديين المتواضعين ، بائع خجول يحاول التودّد إلى معلمة خجول هى الأخرى ؛ وقد جاءت بمثابة درس للسينما ، يعيده عليها التليفزيون هذه المرة ، أن المشاهدين من الممكن أن يهتموا بالشخصيات اليومية المألوفة وقصص الحياة العادية البعيدة عن البريق . ثم جاء سيل من الأفلام ، كلها إنتاج *1957* ، تقدم أساليب جديدة لصناعة الفيلم وجيلا جديدا ، وهذا هو الأهم ، من المخرجين والكُتاب الذين تدربوا بالتليفزيون وجلبوا منه مناهج وإدراكات مختلفة .. «الخوف على الأبواب» لروبرت موليجان . «أثنا عشر رجلا غاضبا» لسيدنى لوميت ، «الغريب الصغير» لجونى فرانكنهايمر .

عبر كل هذه الثورات ظلت أنواع بعينها من الأفلام باقية لا تفنى . الفيلم الموسيقي ، أحد إسهامات هولى وود الكبري فى مجال السينما ، مر فى الأربعينيات

بحالة إحياء مهمة يرجع الفضل فيها إلى حد كبير إلى مواهب ڤينسينت مينيللى (1910) وجين كيلى (1912) وستانلى دونن (1920) ووجود جيلى من نجوم الفيلم الموسيقى المحبوبين ، أبرزهم چودى چارلاند . اتسمت أفلام هؤلاء المخرجين الجدد بالترابط الوثيق والتكامل بين قصة الفيلم وفقراته الموسيقية ، بالإضافة إلى التصميم الأكثر ثراءً وتعقيدا للمناظر والرقص المستوحى من الباليه . صارت فقرات الكورس الغنائية الجميلة غير المتصلة بالموضوع ، كما كانت عند باسبى بيركيلى ، موضة قديمة ؛ وإن كانت السبعينيات قد شهدت حنينا لإحياء أسلوبه هذا . غير أن فترة الإنتاج الضخم جاءت على نحو مؤسف معادية لذلك الأسلوب الجديد ؛ وعقب أواخر الخمسينيات جرى اقتلاع السمات الرقيقة الهادئة لأفلام مينيللى / كيلى / دونن / (أمثال «قابلنى فى سان لويز» - 1944و «فى المدينة« - 1949) فى طوفان من الأعمال التى حاولت بشق الأنفس استنساخ الموسيقيات المسرحية المبالغ فيها .

أما الكوميديا فكانت غزيزة الإنتاج ولكن فى انحسار . كان جيل حفلات المنوعات وقاعات الموسيقا يُحْتَضَر ، ولم يكن القادمون الجدد من برامج المنوعات الهزلية الخفيفة التى كانت تنهار أو من الإذاعة أندادا أكْفَاءً . كان أعلى نجوم الشباك من الكوميديانات فى الأربعينيات هم أبوت وكوستيللو ، الظلال الفقيرة للثنائى لوريل وهاردى . وإن كان ذلك لايلغى أن أفلام بوب هوب ودانى كاى قدمت نوعية أفضل ، كما ظهرت إشارات إلى أساليب كوميدية جديدة عند دين مارتن وجيرى لويس خاصة فى الأفلام التى أخرجها فرانك تاشلين (1913 - 1972) ، الذى قام فى السابق بعمل أفلام الرسوم المتحركة وتنفيذ الخدع فى أفلام لوريل وهاردى كما أخرج أفضل أعمال بوب هوب . كما استمر الإعداد عن الأعمال الأدبية ملمحا ثابتا للإنتاج الأمريكى المحترم . كذلك كان هناك طوفان من الأفلام المناهضة للشيوعية ، أشهرها نظرا لأنه أكثرها تأثيرا «الستار الحديدى» (1948) لويليام ويلمن ، والذى لم يكن الغرض منه إمتاع الجمهور بقدر ما كان إعلان الاحترام السياسى نيابة عن صائدى الساحرات . أما أفلام رعاة البقر فمالت إلى المزيد من الثراء والتعقيد خلال تلك السنوات : أحد الأمثلة البارزة فيلم فريد زينيمان قلب الظهيرة (1952) ، سيناريو كارل فورفمان ،

الذى قدم أمثولة واضحة عن المكارثية .

أما عن الفنانين المخضرمين ، فقد قدم شابلن فيلميه الأمريكيين الأخيرين ، وكان قد قدم من قبل فى *1940* فيلمه الذى جاء فى الوقت المناسب انتقادا لزعماء المحور «الدكتاتور العظيم» . فى «مسيو ڤيردو» (*1947*) هجر شابلن للأبد شخصية المتشرد الشهيرة ليؤدى شخصية حديثة لرجل يقتل زوجاته واحدة بعد الأخرى . والفيلم ، بمقارنته الساخرة المريرة بين جرائم القتل الفردية والقتل الجماعى المشروع فى الحرب ، لم يكن مقبولا بالمرة فى الولايات المتحدة ، وتسبب فى محاصرة مطاردات الحمر لشابلن حتى رحل عن أمريكا بعد الانتهاء من «أضواء الشهرة» (*1952*) ، الذي جاء أشبه بحالة حنين للندن وقاعات الموسيقا التى عاشها شابلن قبل الحرب الأولى . أما هيتشكوك فقدم سلسلة متواصلة من أفلام الإثارة والتشويق ، من بينها «الحبل» (*1948*) – المعد عن مسرحية لباتريك هاميلتون مأخوذة بشكل غير مباشر عن قضية مقتل ليوبولد لويب – الذى كان جديدا فى استخدامه للمشهد المتواصل لعشر دقائق فى مغامرة خاصة ضد تقاليد المونتاج القديمة . كذلك قدم جون فورد بعضا من أفضل إسهاماته فى مجال أسطورة رعاة البقر – «حبيبتى كليمنتين» (*1946*) ، «ارتدتْ وشاحا أصفر» (*1949*) ، صاحب العربة» (*1950*) ، «الشمس تشرق ساطعة» (*1953*) . وواصلت هولى وود إنتاج نجومها ، وإن كانوا أقل عددا من الأيام الخوالى العظيمة . كانت بعض المواهب الجديدة رائعة ، ومن أبرز أولئك الذين ظهروا فى بداية الخمسينيات – جيمس دين ، مارلون براندو ، إليزابيت تايلور ، ماريلين مونرو – مات منهم اثنان فى عمر الشباب ، ضحايا أساطيرهما الخاصة ربما .

خرجت بريطانيا من الحرب فى حالة من التفاؤل الشديد . من الناحية الفنية كان رصيدها مرتفعا كما لم يكن فى أى وقت آخر ، نظراً لوجود مخرجين مثل أسكويث ، لين ، كاڤالكنتى ، ريد ، أوليفييه ، نوروِلد ديكينسون ، مايكل باول ، إميريك برسبرجر ، والأخوين بولتنج ، فى قمة طاقاتهم الإبداعية . معدلات ارتياد الجمهور للسينما بلغت

ذروة غير مسبوقة ؛ الصناعة المحلية يحميها القانون ، حيث لا تقل نسبة الإنتاج المحلى عن أربعين بالمائة من الأفلام المعروضة ؛ معدلات الإنتاج ارتفعت من 83 فيلما روائيا فى 1946/45 إلى 170 فيلما فى 1948/47 . غير أنه كان تفاؤلا وهميا ، وكانت صناعة الفيلم البريطانى أدنى إلى المتاعب مما يستطيع أى أحد أن يخمن . باءت جهود منظمة «رانك» القوية لاقتحام السوق الأمريكية فى 1948 بالفشل المفجع ، مخلفة وراءها بعض الأعمال الباهظة الإنتاج التى كان الهدف منها غزو السوق على الجانب الآخر من الأطلس لتصبح تضحيات مالية كبرى بلا عائد تقريبا .

وفى الأثناء ذاتها ، فإن ضريبة الـ75 ٪ التى فرضت على أرباح الأفلام الأجنبية فى 1947 ، لموازنة العجز فى ميزان المدفوعات ، استفزت أمريكا فردت بحظر تصدير الأفلام إلى بريطانيا . هذا الحظر كان من الممكن أن يكون محفزا لصناعة الفيلم البريطانى ، ولكن بدلا من ذلك كانت النتيجة إنتاجا مسعورا لأفلام رديئة النوعية (تشكل نسبة كبيرة من أرقام الإنتاج المرتفعة فى 1948/47) لم يكن لها إلا أن تضيف قدرا آخرا إلى خسائر الإنتاج الكبيرة التى بدأت تسفر عنها صناعة السينما . عند هذه المرحلة اضطرت الحكومة إلى التدخل لدعم الصناعة بتكوين الشركة القومية لتمويل الأفلام ، شىء أشبه بمصرف سينمائى حكومى ، فى 1949 ، وبفرض رسم «إيدى» الذى يرجع عن طريقه جزء من إيرادات الشباك إلى المنتج مباشرة (لايزال معمولا به إلى الآن – 1979) .

هذا التزعزع المالى ، إضافة إلى الانخفاض السريع والمباغت فى الإنتاج وما ترتب عليه من ارتفاع فى معدلات البطالة ، تزامن مع المنافسة المتزايدة من جانب التليفزيون ، حيث شهدت نهاية الأربعينيات انهيارا فى معدلات إقبال الجماهير على السينما شبيها بذلك الذى عرفته الولايات المتحدة . هكذا جرت الأمور حتى بلغت أعمق أعماق الكساد بعد عشرة أعوام بالتمام من بشائر الأمل التى ولدت مع نهاية الحرب ؛ وكأنه ثمة مغزى رمزي أن يتزامن هذا مع موت كوردا وبيعا ستوديوهات إيلينج للتفليفزيون فى 1956 فى أعقاب افتتاح التليفزيون التجارى فى بريطانيا .

على منوال التفاؤل والهزيمة ذاته مضت مسيرة الفيلم البريطانى من الناحية الفنية ، ارتفاعا وانخفاضا . فقد شهدت السنوات القلائل التالية لنهاية الحرب ظهور بعض الأفلام البريطانية البارزة للغاية . تمتع الإعداد السينمائى للأعمال الأدبية – وهو من السمات المميزة للسينما البريطانية على الدوام – بفرصة جديدة للنشاط . قدم ديفيد لين معالجة جميلة عن «آمال كبرى» (*1946*) و «أوليڤر تويست» (*1947*) ؛ وأتبع لورانس أوليڤييه «هنرى الخامس» (*1945*) بمعالجة جيدة عن «هاملت» (*1948*) ؛ كما قام أسكويث بتقديم أفلام عن مسرحيتى رايتجان «فتى وينسلو» (*1948*) و«رواية براوننج» (*1950*) وعن أوسكار وايلد «أهمية أن تكون جاداً» (*1951*) ؛ وقدم ثورولد ديكينسون «البنت البستونى» (*1946*) . كذلك قدم كارول ريد عن إحدى روايات إف جرين «رجل غريب الأطوار بالخارج» (*1946*) ، ذلك الفيلم الرفيع الأسلوب الذى يذكر المشاهد على الفور بالتعبيرية الألمانية وبأسلوب كارنيه فى القدرية الفرنسية . وأوحت قصص جراهام جرين بفيلمى «الوثن الساقط» (*1948*) ، و«الرجل الثالث» (*1949*) ، أشهر أفلام كارول ريد الذى قدم صورة مؤثرة لفساد ڤيينا ما بعد الحرب ولشخصية لاتنسى من شخصيات الحرب الباردة ، شخصية هارى لايم التى جسدها أورسون ويلز

جنبا إلى جنب مع هذه الأعمال المحترمة كانت هنالك مساحة غريبة من السينما الجماهيرية والتى غالبا ما ظهرت ممهورة باسم «أفلام جينزبورو» : أقاصيص صغيرة أبطالها فى أغلب الأحوال جيمس ماسون وستيوارت جرانجر ومارجريت لوكوود وفيليبس كالڤيرت فى شخصيات قطاع طرق أو فاسقين ونساء شريرات . إنه لمن الصعب أيضا أن نعرف كيف نصنف عملين «ثقافيين» ممتازين لباول وبرسبرج مثل «الحذاء الأحمر» (*1947*) الذى ساهم إلى حد كبير فى نشر شعبية البالية فى بريطانيا فى أواخر الأربعينيات و«حكايات هوفمان» (*1951*) الذى حاول بطموح أكثر، ونجاح أقل ، عمل الشىء نفسه مع الأوبريت .

إلى حد بعيد كانت أهم أفلام تلك الفترة هى الأفلام الكوميدية التى أنتجتها مؤسسة إيلينج تحت قيادة مايكل بالكون . حيث اشتركت جميعا فى طابع قومى متميز

سواء من ناحية الإطار أو الشخصيات أو المواقف ، كما كانت نصوصها مكتوبة بذكاء وبما تستحقه الكوميديا من منطق وجدية ؛ كما أثْرَتْ أداءها التمثيلي مهاراتٌ واسعة لجيل من الممثلين البريطانيين الممتازين ، على رأسهم أليك جينيس المتعدد المواهب . كذلك قدمت إيلينج بعض المخرجين الموهوبين : ألكسندر ماكندريك (وفرة من الويسكى – *1947* ، القاتلات السيدات – *1955*) ، روبرت هامر (قلوب رحيمة وأكاليل – *1949*) ، تشارلز كريتشتون (صيحات المطاردة – *1947* ، رعاع تل الخزامى – *1951*) ، هنرى كورنيليوس الذى كتب «صيحات المطاردة» وأخرج الفيلم الذى لايقاوم «جواز سفر إلى بيمليكو» (*1949*) . لقد كانت كوميديات إيلينج المحلية والإنسانية المتميزة قمة من قمم الفيلم البريطانى .

ولعل التراجع الملحوظ لهذه الأفلام فى بداية الخمسينيات كان أقل أهمية من ميكنة أفكارها فى قوالب جاهزة فى أفلام مخرجين آخرين ، كما على سبيل المثال فى السلسلة التى أخرجها رالف توماس ، والتى بدأت بفيلم «طبيب فى المنزل» (*1954*) . ولعل حالة البوار هذه فى السينما البريطانية تتجلى أيضا فى الارتداد إلى موضوعات الحرب الثانية البطولية ، مثل «البحر القاسى» (*1953*) و«قصة كولديتس» (*1955*) و«القلب المنقسم» (*1954*) . تلك الظاهرة التى يطلق عليها توينبى «النزوع إلى استعمال الأساليب المهجورة» ، والتى تكمن فى الانسحاب من حاضر مرفوض أو مجدب إلى تذكُر إنجازات الماضى .

خرجت فرنسا من الحرب بحالة من التفاؤل أكثر تبريرا . فالمنظمة الصناعية أقوى مما كانت فى أى وقت مضى منذ الأيام العظيمة فيما قبل *1912* بفضل تدخل الحكومة لدعم الإنتاج . كما تم تقوية هذه الحال عن طريق «قانون دعم صناعة السينما» لعام *1949* و«قانون تنمية صناعة السينما» لعام *1953* والذى أنشىء بموجبة صندوق دعم وطنى . هكذا ارتفع الإنتاج من *72* فيلما فى *1945* إلى *126* فيلما فى *1953* رغم دخول التلفزيون فيما بين هذين التاريخين . هذا علاوة على المكانة البارزة التى اكتسبتها السينما الفرنسية من أفلامها التى أنتجت فى ظل الاحتلال والتى طُرحت بعد الحرب دفعة واحدة فى السوق العالمى .

وساعدت الحالة المعنوية المرتفعة الناتجة عن هذا الوضع والموثقة بالنجاح فى المهرجانات الدولية عقب الحرب على احتفاظ السينما الفرنسية بمستوى رفيع من الإنجاز الفني لسنوات عديدة لاحقة . ولعل أحد أسباب قدرة السينما الفرنسية على تجديد نفسها باستمرار، بما يجعلها صناعة السينما القومية الوحيدة التى لها سجل متصل من الإنجازات الفنية الرفيعة رغم الاضطرابات الاقتصادية الخطيرة ، إنما يكمن في مقاومتها للهياكل الاحتكارية ، على الأقل منذ تفكك إمبراطورية باتيه . ففى عام *1953* على سبيل المثال كان معدل إنتاج الأفلام الروائية أكثر قليلا من مائة فيلم بينما عدد الشركات العاملة المسجلة *323* شركة .

عاد كلير ورينوار من أمريكا فى قمة طاقتيهما . وجاء فيلم كلير «السكوت من ذهب» (*1947*) تصويرا مؤثرا لبدايات العمر أيقظ الحنين الجميل لذكريات طفولته عن السينما . ثم جاء «جمال الشيطان» (*1950*) معالجة حديثة لأسطورة فاوست ، أقل نجاحا من الفيلم السابق . وفى «جميلات الليلة» (*1952*) ، والذى وصفه المخرج بأنه صورة كوميدية من «التعصب» ، رسم أحلام مدرس موسيقا ريفى بأزمان وعصور أخرى ؛ بينما كانت كوميدياه المرة «المناورات الكبرى» (*1956*) تهدف إلى دحض أسطورة العهد الذهبى الجميل . أما أجمل أفلام كلير بعد الحرب فكان «باب الليلك» (*1957*) ، وهوكوميديا حزينة عاد بها كلير إلى أسطورته الخاصة عن باريس الفقراء والحياة البائسة إطارا لقصة صداقة بين سكير وموسيقى متسول .

بقى جان رينوار بالولايات المتحدة طوال الأربعينيات (الجنوبى ، يوميات خادمة غرفة نوم ، امرأة على الشاطىء ، النهر – الذى أخرجه فى الهند) ، ثم انتقل فى *1952* إلى إيطاليا ليقدم كوميديا مبهرة عن عذابات فرقة من ممثلى الكوميديا «*La carozza d'oro*» . وبعد عودته إلى فرنسا قدم فيلمين تاريخيين ؛ أولهما «الكان كان الفرنسية» (*1955*) الذى يسترجع على نحو بديع السنوات الأولى للطاحونة الحمراء ، وثانيهما الفيلم الرومانتيكى «إيلينا والرجال» (*1956*) . وبعد فيلم للتليفزيون بعنوان «وصية دكتور كورديلييه» (*1959*) قدم «الغذاء على العشب» (*1959*) ، تحية لذكرى أبيه

أوجست رينوار وحنينا لفيلمه هو القديم «جزء من الريف» (1959) ، فانتازيا فلسفية ذات نزعة إيمانية بوحدة الوجود ، على خلفية من مناظر طبيعية تأثيرية يضيؤها نور الشمس . وفى «العريف المسجون» (1962) حيث يتخلى عن الألوان التى استخدمها فى أفلامه السابقة ، يرسم كوميديا عن الحياة العسكرية تذكرنا بفيلمه الصامت «الكسلان» . ثم جاء «المسرح الصغير لجان رينوار» بمثابة خاتمة بليغة لمسيرته الفنية .

أما چوليان دوڤيڤييه فلم ينجح فى استعادة مكانته الأولى ثانية على الإطلاق ، ولاحتى من خلال «الفزع»)(1946) ، وهو أفضل أفلامه بعد الحرب ، بما فيه من أداء فنى مرهف لميشيل سيمون فى دور الرجل الغريب الأطوار الذى يحاصره المحيطون به بشكوكهم ومضايقاتهم . كذلك كان شأن كارنيه هو الآخر ، رغم أنه أثبت مهارته فى مجاراة الموضة الراهنة ، حيث بدا فى فيلمه (الشبابى) «الغشاشون» (1958) مشغولا بالاتجاهات والاهتمامات التى ستتسم بها «الموجة الجديدة» القادمة .

كلود أوتان – لارا (1903) ، الذى كان قد أخرج فيلمه الروائى الأولى فى 1923 ، بدا الموهبة الأكثر بروزا فى فترة ما بعد الحرب مباشرة من خلال مجموعة متلاصقة من النجاحات . «الشيطان فى الجسد» (1947) ، المعد بحساسية عن رواية لريمون راديجو ، عن قصة حب لصبى بالمدرسة ، «اهتم بأميلى» (1949) المأخوذ بطريقة مدهشة عن ڤيديه ، «الخان الأحمر» (1951) الذى قدم لكلود لارا متنفسا لمشاعره القوية المعادية للبرجوازية ، «القمح فى العشب» (1954) حيث قدم معالجة لعمل لكوليت بالرهافة ذاتها التى عالج بها راديجو ، و«اجتياح باريس» (1956) ، وهو موضوع عن المقاومة فى معالجة درامية محكمة .

كان روبير بريسون وجان كوكتو هما الموهبتان الأكثر بقاء فى تلك الفترة . لقد أثبت بريسون (1907) أنه واحد من أكثر المخرجين تفردا دون تنازل أو مساومة ؛ تجردت طرائق صنع أفلامه – من حيث الإطار والحوار والتمثيل – إلى بساطة كلاسيكية صارمة دون أن تفقد الطابع الإنسانى لأبطالها ، الذين كان معظمهم شخصيات يستحوذ عليها هوس ما – دينى أو دنيوى مدنس . ففى «يوميات قسيس

قرية» (1950) ، عن رواية لبرنانوس ، يصور بريسون آلام وعذابات قس شاب فى إبرشية نائية جهمة . إن شخصياته جميعها تبدو وكأنها تبحث عن الرحمة أو التسامى – أسير المقاومة فى «هروب سجين محكوم عليه بالإعدام» (1956) والنشال فى «النشال» (1959) ، چوان فى «قضية چان دارك» (1961) حيث يقدم إعادة للأقوال الفعلية بمحاكمة چان دارك أكثر صرامة مما جاء بفيلم درايير ، والأطفال غير المحبوبين فى «بلا حساب يا بالثازار» (1966) و«الذبابة الصغيرة» (1966) . كما أظهر فيلمه «امرأة وديعة» (1969) ، المأخوذ عن قصة لديستويفسكى ، عن رجل وضيع الشخصية يحاول دون جدوى أن يرتفع إلى مستوى محبة فتاة رقيقة كريمة الأصل ، اتقانا متميزا فى الأسلوب ، أبرزه ربما استخدامه الألوان للمرة الأولى . وفى «أربع ليال لحالم» (1971) المأخوذ عن «الليالى البيضاء» نقل بريسون ديستويفسكى مرة أخرى إلى عالمة الخالص هو . وفى «لونسلو دو لاك [فارس المائدة المستديرة]» (1974) عالج بريسون أسطورة الكأس المقدسة مستخدما مونتاجا ساحرا لصور الرجال أصحاب الدروع وقعقعة السلاح فى المعارك والهمسات الغامضة فى ظلال القلاع . وفى 1977 عاد برسون مرة أخرى إلى الموضوعات المعاصرة من خلال «الشيطان تقريبا» حيث يرسم أمثولة قاتمة عن صبى لايجد الرحمة فى عالم التلوث المادى والأخلاقى سوى فى الانتحار .

نجح كوكتو (1889 - 1963) على نحو متفرد فى خلق سينما جاءت مندمجة مع مجمل عمله فى مجالات الأدب والشعر والتصوير والمسرح ومع وجوده الشخصى ذاته . إن فيلمه الرائع «الجميلة والوحش» (1946) ، بتصميماته الرفيعة التى أعدها كريستيان بيرار وابتكارات كوكتو السوريالية الخاصة وأداء چان مارياس وچوزيت داى ، ساعد كثيرا فى فتح الأسواق الأجنبية بعد الحرب . أما «الآباء المروعون» (1948) فقد تحدى كافة تقاليد الإعداد السينمائى للمسرحيات برفضه توسيع الحدود الخانقة للمشهد المسرحى ؛ وكانت النتيجة أنه أفضل أفلامه تقريبا ، حيث يقدم دراسة نفسية مركزة تركيزا غير عادى عن العذاب المتبادل بين أفراد أسرة واحدة . وفيما بعد ،

فى 1950 ، أخرج له چان بيير ميلڤيل «الأطفال المروعون» الذى بدا فيه دور كوكتو المؤلف جليا لاتخطئه العين . ولقد أشار هذا الفيلم إلى الأساطير الشعرية والذاتية التى قدمها كوكتو إلى الشاشة لأول مرة فى «دم شاعر» (1930) و صقلها فى فيلمه الذى لاينسى «أورفيوس» (1950) بما فيه من رمزية وأحلام سوريالية ومن شعرية كوكتو المتفردة . هذا كله رجع إليه كوكتو مرة أخرى فى «وصية أورفيوس» (1960) الذى أراد له أن يكون وصيته الفنية ؛ ولعل مما له مغزى خاص أن الفيلم شارك فى تمويله الجيل الجديد من الشباب ، من كانت حساسية أعمال كوكتو النقية التى لاتساوم مصدر إلهام جوهريًا بالنسبة لهم .

وكان هناك مبدعون آخرون فى فرنسا ما بعد الحرب ؛ مثل جاك بيكير ، الذى قاده افتتانه بعنصر الشخصيات وإيمانه المتهوس بالتفصيلات النفسية والإطار الزمكانى للفيلم إلى عدة انعطافات طريفة خلال مسيرته الفنية فترة ما بعد الحرب . فمن الكوميديات النفسية (أنطوان وأنطوانيت –1947 ، موعد غرامى فى يوليو – 1949 ، إدوار وكارولين – 1951) انتقل بيكير (1906-1960) إلى تقديم صورة تاريخية ممتازة لباريس فى عصر فوياد فى فيلمه «خوذة من الذهب» (1952) ، إلى فيلم العصابات «ماتلمسش الفلوس» (1954) والكوميديا البوليسية المعاصرة «أرسين لوبين» (1957) ، إلى الدراما النفسية فى آخر وأفضل أفلامه «الحفرة» (1960) الذى يصور الصراعات والخيانات بين جماعة من السجناء .

كما لمع أيضا چاك تاتى (1908) ، الذى نقل خبراته فى مجال الرياضة إلى مجال كوميديا قاعات الموسيقا ، ثم انتقل بخبرات قاعات الموسيقا إلى السينما ليكون أكثر كوميديانات الشاشة أصالة ونضجا منذ كلاسيكيات السينما الصامتة . بعد عدة أفلام كوميدية قصيرة قدم تاتى فيلمه الروائى «يوم حفلة» (1947) حيث ابتدع شخصية ساعى بريد شديد الشرود فى قرية فرنسية معتدة بنفسها يوزع عن غير قصد الكوارث أينما تحرك . و«فى عطلة السيد أولو» (1953) ، خلق شخصية جديدة يوضع تفردها البرىء ، بعواقبه الكوميدية ، الأكثر فوضوية هذه المرة ، فى مواجهة عالم الميكنة ، فى

«خالى » (1958) و«وقت اللهو» (1967) و«المرور» (1971) و«الموكب» (1974) . إن تاتى ، بفضل إنتاجه المنتقى والمحدد بعناية ، واحد من مبدعى الكوميديا العظام حقا ؛ جعل من العالم الحديث أرضا للعجائب وراح ، بحب وقسوة وتسامح وعدم فهم ، يرقب ما فيها من غرائب للبشر ، الذين صنعوها ثم يعيثون فيها الآن خراب وإتلافا بمعجزاتهم الاصطناعية ، فى غرور «الأرانب البيضاء» . هذا وقد كان هنالك أيضا كوميديانات آخرون - بيير ايتيكس (1928) وروبير ديرى (1921) - ممن وظفوا خبراتهم المجلوبة من السيرك وقاعات الموسيقا فى أفلام تسلية ناجحة ، لكن دون الوصول إلى مستوى عبقرية تاتى الكوميدية بالمرة .

واتجه مخرجون فرنسيون آخرون ، فى العقد التالى لنهاية الحرب ، إلى تناول موضوعات أكثر قتامة . هنرى جورج كلوزو (1907-1977) كانت أنجح أفلامه هى «ثمن الخوف» (1952) ، قصة مثيرة مكثفة عن مجموعة رجال من عالم الجريمة فى المستعمرات يقودون شاحنة محملة بالمتفجرات ، و«الشيطانيون» (1956) ، عن غموض جريمة قتل مروعة . رينية كليمون (1913) عاد إلى الموضوعات القدرية التى سادت فترة ما قبل الحرب فى «فوق الحواجز» (1949) ، وإن كان قد قدم أيضا الفيلم الرقيق «ألعاب ممنوعة» (1953) . كما قدم بانجلترا الكوميديا الخفيفة المدهشة «مسيو ريبوا» (1954) بطولة چيرار فيليب أكثر نجوم السينما الفرنسية الرجال شعبية فترة ما بعد الحرب . وتخصص أندريه كايات فى «العدل متحقق» (1950) و «كلنا قتلة» (1952) فى دراما قاعات المحاكم . ومن المخرجين الآخرين الذين ظهروا خلال فترة مابعد الحرب چان ديلانوى (1908) ، وچاكلين أودرى (1908) بملاحظاتها المرهفة لمشاعر المرأة كما فى «جيجى» (1949) و «ميتسو» (1956) ، وچان بول لوشينوا (1909) ، لوى داكان (1908) ، إيف أليجربيه (1907) ، وجورج روكييه (1909) الذى قدم دراسة غنائية جيدة عن الأرض عبر تبدل المواسم فى فيلمه «فاريبيك» (1947) .

كما أقام بباريس إقامة عابرة فى فترة ما بعد الحرب ماكس أوفيل (1957- 1902) . والواقع أن أوفيل قدم واحدا وعشرين فيلما متنقلا فى ست دول مختلفة على مدار

حياته الفنية . ومالت أفلامه إلى موضوعات وإطارات الأوبريت - خاصة ڤيينا نهايات القرن التاسع عشر - متناولة بوجه عام موضوعات نساء فى حالة حب . غير أن ما جعله مؤثرا فى الجيل الذى ظهر بعد موته هو ، على وجه الخصوص ، أسلوبه السينمائى وتحريكه للكاميرا وإخراجه للقطة على غير الطرق الكلاسيكية فى التوليف . وقد بدأ أوفيل حياته الفنية بألمانيا فى *1930* ، حيث كان أفضل أعماله معالجة متميزة قوية الأسلوب عن «الحب العابر» (*1932*) لتشينزلر . وبعد هتلر عمل فى فرنسا وإيطاليا وهولندا وسويسرا والولايات المتحدة حيث كان أفضل أعماله «رسالة من امرأة مجهولة» (*1948*) . وبعد عودته إلى فرنسا عاد أوفيل ثانية ، فى *1950* ، إلى تشينزلر ليأخذ عن مسرحيته «الرقص» فيلم «الروند» الذى انتقد ببراعة أمور الحب والخيانة الزوجية وحقق نجاحا عالميا ساحقا . ثم كان أوفيل أقل تحررا نسبيا مع قصص موباسان القصيرة الثلاث عن «المتعة» (*1951*) ، و«مدام دى ..» (*1953*) للويز دى فيلمورين . أما تحفته - التى عجل تشويه الموزع لها بموته بالتأكيد - فهى «لولا مونتيه» (*1955*) الذى جاء بمثابة صورة متعددة الجوانب وثرية عن حياة المحظية الشهيرة ، زاد من ثرائها الديكور الروكوكو البذخ وأسلوب أوفيل الفريد فى استخدام الكاميرا .

بلدان الكتلة الاشتراكية هى الأخرى دخلت عالم ما بعد الحرب بتفاؤل شديد ؛ وقليل منها من كان قد استطاع قبل الحرب أن يقيم صناعة سينمائية رأسمالية مهمة - ألبانيا على سبيل المثال لم تكن لديها صناعة أفلام على الإطلاق . الآن ، وجدت هذه البلدان ، حديثة الاشتراكية ، أمامها إمكانية تكوين سينما تشرف عليها وتدعمها الدولة ، مع ما ينطوى عليه ذلك من إمكانية الاحتفال بتلك الاشتراكية المثالية الجديدة من خلال الأفلام . فى ألبانيا ويوغوسلافيا وبلغاريا ورومانيا وتشيكوسلوفاكيا جاءت النتائج بطيئة ، بينما بدأت حقبة ما بعد الحرب بداية واعدة فى البلدان التى كان للسينما وجود قوى سابق فيها - ألمانيا الشرقية والمجر وبولندا . فى ستوديوهات ديفا (ستوديوهات ألتوف بدرسدن سابقا) قدم ڤولفجانج ستاودت (*1906*) «*Die Morder*

«Sind unter uns» (1946) ، وقدم المخرج المسرحي والسينمائي البارز إيريك إنجل (1891 - 1966)| «فضيحة بَلم» (1948) – والفيلمان مناهضان للفاشية على نحو عدواني . وفي بولندا كان الإنتاج محدودا بسبب نقص المعدات ، غير أنه من بين الأفلام السبعة التي أنتجت من 1947 إلى 1950 هناك ما لايقل عن ثلاثة ينبغي أن تذكر : «المرحلة الأخيرة» (1948) لواندا ياكوباوسكا (1907) ، «الشارع الجانبي» (1948) لألكسندر فورد (1908) المخرج المرموق من قبل الحرب ، «الكنز» (1949) لليونارد باخكوفسكي (1900 - 1966) الذي أخرج أولى أفلام فترة ما بعد الحرب ، «أغان محرمة» ، قبل ذلك بعامين .

وفي المجر ، عاد المنُظر السينمائي الكبير بيلا بالاش (1884 - 1949) من منفاه الطويل ليقوم بالتدريس في أكاديمية الفيلم والفنون الدرامية المؤسسة حديثا . للمرة الأولى بدأت الأفلام السوفيتية الكلاسيكية تعرض بالمجر ؛ كما حاول الموزعون الأمريكيون إعادة السيطرة على السوق مما أعطى صناع الأفلام المجريين فرصة مشاهدة أعداد كبيرة من أفلام هولي وود . في ظل مثل هذه المثيرات الفنية المتنوعة تم تقديم بضعة أفلام بمعرفة شركات إنتاج خاصة ، ولكن اعتبارا من 1947 لم تعد تصاريح إنتاج الأفلام تمنح إلا للأحزاب السياسية الرئيسية . هذه المحاولة لإحياء صناعة السينما نتج عنها فيلمان بارزان : «أغنية حقول القمح» (1947) لاستيفان شوت ، و«في مكان ما بأوروبا» (1947) لجيزا رادفاني ، وهو فانتازيا مؤثرة ذات نزعة مثالية كتبها بيلا بالاش نفسه عن إصلاح أيتام الحرب المنحرفين وبدا ملحوظا فيها بقوة تأثير فيلم نيقولاي إيك «الطريق إلى الحياة» .

وفي مارس 1948 تم تأميم صناعة الفيلم المجرية ، للمرة الثانية ، وجاءت أولى الأفلام التي تنتجها الدولة مبشرة : «الأرض التي تحت قدميك» (1948) لفريجيس بان ، «امرأة تبدأ بداية جديدة» (1949) لإمر جيني ، وفيلم الوافد الجديد فيليكس مارياسي «آنا شابو» (1949) الذي عالج بإنسانية شديدة مشكلات التكيف في العالم الاشتراكي الجديد .

وسرعان ما بدأت سياسات الاتحاد السوفيتى تنتشر فى بقية الكتلة السوفيتية . كانت السينما السوفيتية قد دخلت أكثر أطوارها جدبا على مدار تاريخها ، متزامنة مع أكثر فترات الشيوعية سلبية . أطفأت عبادةُ الواقعية الاشتراكية كل نشاط فنى ، وبدأت مطاردة قاسية لأى شيء تُشْتَمُّ منه رائحة «الشكلانية» . تعرضت أفلام للحظر ، ومنها فيلم آيزينشتاين «إيڤان الرهيب – الجزء الثانى» (1946) و«حياة عظيمة» (1946) للوكوف و«ضوء من روسيا» (1947) ليوتكيڤيتش . كما تعرضت أفلام أخرى للتعديل قبل عرضها – «الأدميرال ناخيموف» (1946) لبودوفكين و«الحارس الصغير» (1948) لجيراسيموف . كما تعرض فيلم دوڤچينكو عن سيرة «ميكورين» (1948) للتعطيل ثلاث سنوات قيد التعديل والمراجعة بعد أن أصبح عمل هذا العالِم موضوعا سياسيا . أما المخرجون المقبولون فاتجهوا لتكريس جهودهم للمهمات المعتمدة الرسمية مثل موضوعات الحرب الباردة الدعائية على شاكلة فيلم ألكسندروف «لقاء على الإلب» (1947) . كما بحث مخرجون آخرون عن مهرب فى تصوير العروض المسرحية والبالية والأوبرا أو فى تقديم موضوعات تاريخية مأمونة نسبيا .

كما وجد صانعو الأفلام فى البلدان الاشتراكية الأخرى أنفسهم مرغمين هم أيضا على تبنى أسوأ القوالب النظامية للواقعية الاشتراكية . أصبح السيناريو شيئا فائق الأهمية ومقدسا ، حيث يعتبر أى تعديل فيه بعد اعتماده رسميا انحرافا نحو الشكلانية . هذه الضغوط كانت ملموسة على نحو أكثر حدة فى المجر حيث انتهج الزعيم راكوسى النهج الستالينى القمعى بأمانة . نُحِّىَ بيلا بالاش عن عمله بأكاديمية الفيلم ، وأُرْسِلَ بودوڤكين من موسكو إلى بودابست «مستشارا» لشئون الفيلم ؛ وانتقلت المجر مع غيرها من البلدان الاشتراكية إلى أكثر فترات تاريخها السينمائى عقما .

مع منتصف الخمسينيات كان واضحا للغاية أن الهياكل القديمة صارت متفسخة . فى أمريكا جيل بأكمله ضاع وتبعثر . وفى أماكن أخرى من الغرب - بريطانيا وفرنسا على سبيل المثال - كانت الأجيال التى سيطرت على السينما سنوات ما قبل الحرب واجتازت بها صراع البقاء ، وقت انشغال الجيل الأصغر فى العمل العسكرى ، فى طور الاحتضار . ومع ذلك التحدى من التليفزيون على مستوى العالم وتناقص جماهير المشاهدين ، والارتفاع السريع فى تكاليف الإنتاج ، كانت الأنظمة الصناعية القديمة قد صارت شيئا أثرىءً الطراز .

فى الوقت ذاته كان ثمة إمكانيات جديدة للتخصيب الفنى المتبادل . فالسينما قد أصبحت أوسع انتشارا على مستوى العالم ، وإن يكن بطريقة مختلفة عما كان عليه الحال فى عصر الفيلم الصامت ، حين كان هناك تبادل حرّ للمنتجات التجارية بين البلدان المنتجة الرئيسية . كان أول ناد للسينما قد تأسس فى فرنسا فى العشرينيات على يد ديلوك ، ثم أعقبته بعد ذلك بقليل جمعية لندن للفيلم ، كما تأسست أولى أرشيفات الأفلام فى نيويورك ولندن وباريس فى منتصف الثلاثينيات . ومع هذا فإن حركة جمعية الفيلم وحركة أرشيف الفيلم لم تنالا ما تستحقان حقا إلا بعد الحرب ، لتشرعا بحماس فى تعريف المشاهدين بأفلام من جميع أنحاء العالم . كما كان لنمو المهرجانات السينمائية الدولية فى الأربعينيات والخمسينيات أهمية أكبر فى هذا الصدد . كان بينالى ڤينيسيا يقيم معارض للأفلام بشكل منتظم منذ 1932 ، كما كان هنالك مهرجان سوفيتى كبير بموسكو فى 1935 ، غير أن المهرجانات هى الأخرى لم تزدهر على نطاق واسع إلا بعد 1946 . وعلى المستويين التجارى والثقافى على السواء كانت

فرصة مشاهدة أفضل ما لدى البلدان الأخرى من إنتاج فرصة أثمن من أن تقدر . ومثلما شجعت رؤوس الأموال المجمدة على ظاهرة الإنتاج «الهارب» (الخارجى) فى السينما الأمريكية ، فإنها قد أدت إلى مزيد من الاحتكاك ، المتبادل النفع ، بين السينمائيين الأمريكيين وسينمائى البلاد الأخرى .

جعلت المهرجانات الأفلام والمخرجين عالميين ، وكشفت مع الزمن عن الثقافة السينمائية للبلدان المختلفة . فها هو لويس بونويل ، الذى كان قد اختفى فعليا بعد «لاس هورداس» (*1932*) ، يعاود الظهور على الساحة ، وبشكل مثير ، إذ يفوز فيلمه «*Los olvidados*» بجائزة أحسن إخراج فى مهرجان كان *1951* . والفيلم إنتاج المكسيك حيث كان بونويل يعمل لسنين فى هدوء فى مجال الأفلام الميلودرامية الصغيرة الميزانية . وفى وقت لاحق من العام ذاته فاز فيلم أكيرا كوروساوا «راشمون» بالجائزة الكبرى فى ڤينيسيا وفتح أسواقًا للأفلام اليابانية فى أوروبا وأمريكا حيث كانت مجهولة بالفعل . وبعد خمس سنوات دشنت الجائزة الكبرى لكان اسم ساتياجيت راى [المخرج البنغالى] من خلال فيلمه الأول «باتر بانتشالى» ، وفى العام التالى حقق انجمار برجمان شهرة عالمية بفيلمه «الختم السابع» . وستصبح المهرجانات السينمائية خلال العقد التالى هى أهم وسائل نشر ثقافة الفيلم على نطاق عالمى .

مناطق جديدة من العالم بدأ استكشافها ، وماضي السينما أعيد اكتشافه من جديد . وفى الأثناء ذاتها كان ثمة ثورة أخرى تفعل فعلها فى فن الفيلم ؛ ثورة جاءت إلى حد كبير نتيجة للتقنيات الجديدة التى تبنتها السينما التجارية فى حربها مع التليفزيون .فجأة بات واضحا أن الشاشة العريضة قد جعلت من أساليب المونتاج الإيقاعى السريع القديمة عملية زائدة عن الحاجة وغير مريحة . صار نمط تتابع المونتاج الذى استخدمه إيزينشتاين بتأثير مذهل فى «أكتوبر» غير وارد مع شاشة السينيراما أو حتى السينما سكوب . وكان رد الفعل الفورى هو الخوف أن تكون السينما قد جردت من أداتها الأساسية . لويس مايلستون بكى هذا الوضع قائلا إن

المخرج «مضطر لأن يطرح الشاشة جانبا ويستبدلها بتقنية المسرح ؛ فهو يفقد استخدام اللقطة القريبة والتقطيع الإيقاعى والكثير من مزايا (القديم) من أجل اكتساب اتساع (الجديد) . لكن فنانين آخرين رأوا أن المكسب الجديد يمكن أن يكون شيئا أكبر من مجرد الاتساع [الشاشة العريضة] ، وأن ذلك النمط بعينه لسينما المونتاج المأخوذ فى جريفيث وآيزينشتاين إنما يمثل تناولا واحدا ، وليس وحيدا ، للسينما . كتب كنج فيدور «كان المخرج مع الطرق القديمة واعيا دائما بضرورة ترك الكثير المفيد على جانبى فتحة العدسة مما لم يكن يستطيع أن يضمه فى نطاق كاميرته» . وبإدراك غير عادى كتب المحنك؛ القديم هنرى كنج ، أحد أساتذة أسلوب المونتاج الصامت العظام ومن كان عمله نموذجا مهما للسوفييت :

> إن هذه العدسة تُمكّن المخرج .. لأول مرة من عرض السبب والنتيجة معا على الشاشة فى اللقطة نفسها ، بينما كنَّا من قبل نضطر للقطع من السبب إلى النتيجة فى القصة مما كان يؤدى بشكل كبير إلى إبطاء الإيقاع وإلى منع الممثلين من أداء مشاهد طويلة ومن دقة الإحساس بالشخصيات كما يفعلون على المسرح .. مع هذه العدسة الجديدة ، نحتاج إلى تجهيزات أقل للكاميرا ، كما أنها تخلق على الشاشة قدرا من الإيهام بثلاثية الأبعاد يضيف إضافة هائلة إلى واقعية أية قصة نعرضها(*) .

كذلك كان المفهوم الكلاسيكى للمونتاج موضع تساؤل أمام تقنية التلفزيون هى الأخرى ؛ فالمخرجون ، عاجزين فى ظروف التلفزيون عن الطموح إلى أية طريقة ثرية أو مركبة فى المونتاج ، وجدوا وسائل أخرى لخلق تأثيراتهم الدرامية التى يبتغون .

الشعور الذى عبر عنه هنرى كنج انعكس بالمعنى ذاته تقريبا ، وإن يكن بطريقة أكثر عقلانية ومصطلحات أكثر ضبطا ، بعد ثلاث أو أربع سنوات عند أندريه بازن

(*) جاءت هذه الفقرة كلها ردا على استبيان عن «الشاشات الكبيرة» نشر فى «الصورة والصوت» ، ربيع 1955 .

(1918-1958) فى سلسلة كتابات نقدية بالغة التأثير نشرت مجمعة بعنوان «ما السينما؟» (باريس ، 1958) . لقد طرح بازن تساؤلاته عن نمط السينما حيث :

> تُحْكَىُ القصة عن طريق تتابع من اللقطات يتراوح عددها تراوحاً بسيطًا (حوالى ستمائة لقطة للفيلم) ، وحيث التقنية المميزة لهذا النمط من السرد هى التقطيع المتبادل الذى ، فى حوار على سبيل المثال ، يتكون من لقطات متبادلة لكل متحدث وفقا لمنطق النص .

كما عبر أيضا عن عدم ثقته فى معالجات التركيب :

> عندما يكون جوهر حادثة من الحوادث معتمداً على الوجود المتزامن لاثنين أو أكثر من العوامل فى الحدث فإن القطع ممنوع .

وفى تتبع تاريخى للمخرجين الذين رفضوا مبدأ المونتاج ، أثنى بازن بشكل خاص على مورناو ، وعلى شتروهايم الذى فى أفلامه :

> يُفصِحُ الواقعُ عن معناه كما يعترف مُشْتَبَهُ فيه يستجوبه بلا رحمه محقّقُ شرطة لا يعرف الكلل . إن مبدأه فى الإخراج ، وهو مبدأ بسيط ، النظر إلى العالم عن قرب وبإصرار شديد إلى درجة ينكشف معها فى النهاية قبح هذا العالم وقسوته . إن المرء ليمكنه ، نظريا ، أن يتخيل فيلما لستروهايم مكونا من لقطة واحدة طويلة ومقربة قدر ما يريد .

وكان رينوار ، فى الثلاثينيات ، قد طور استخدام الكاميرا المتحركة والتكوين فى عمق الصورة مما أتاح له توظيف اللقطات الطويلة مفضلا لها عن المونتاج الكلاسيكى وقد كتب رينوار بعد فيلمه «الوهم الكبير» :

> كلما مر علىّ الزمن فى مهنتى كلما إنجذبت أكثر إلى عملية إخراج عمق المشهد ؛ وكلما فعلت هذا أكثر كلما أصبحت أقدر على تجنب المواجهة بين اثنين من الممثلين يقفان كولدين مطيعين أمام الكاميرا كما لو كانا عند المصور الفوتوغرافى .

بشكل خاص أعجب بازن بإخراج المشهد عند أورسن ويلز وويليام وايلر :

> إن شهرة المواطن كين «أمر لا مبالغة فيه . ثمة مشاهد كاملة نُفِّذَتْ بفضل التكوين فى عمق الصورة فى لقطة واحدة (وهى حيلة تُعرف باسم لقطة تتابع) بل ودون تحريك الكاميرا أحيانا . فالمؤثرات الدرامية التى جرت العادة على أنها تعتمد على المونتاج يتم التوصل إليها جميعها هنا عن طريق حركة الممثلين داخل إطارٍ مختار . إن ويلز بالطبع لم (يبتكر) التكوين فى العمق ، شأنه شأن جريفيثيه مع *اللقطة القريبة* ..

وكان يمكن لبازن أن يجد شواهد أخرى على توظيف إخراج المشهد بديلا عن المونتاج فى الأعمال الحديثة آنذاك لبونويل أو فى مشهد الدقائق العشر الشهير بفيلم «الحبل» لهيتشكوك .

كان بازن مؤسس ورئيس تحرير «دفاتر السينما [كراسة السينما]» ، المجلة التى سيكون لها تأثير جوهرى على التطور التالى للسينما الفرنسية . رفض كُتاب «الكراسة» فكرة بودوفكين أن «فن الفيلم يبدأ حين يشرع المخرج فى مزج وربط أجزاء الفيلم المختلفة ، ونادوا علاوة على ذلك بـ «سلطة» المخرج . ومنذ وقت مبكر ، فى *1948* ، كان ناقد شاب هو ألكسندر أستروك قد بشّر بنموذج «الكاميرا القلم» زاعما أن السينما يجب أن تكون وسيلة تعبير شخصية «مطواعة ودقيقة كالكلمة المكتوبة» . وقد نصَّبت «الكراسة» بعض المخرجين - معظمهم فى مجال أفلام الحركة الأمريكية - آلهة ، وكانت أعمالهم تلقى الإعجاب دون تردد .

كان موقف الكراسة متطرفا فى أغلب الأحيان ، غير أن نقادها - كلود شابرول ، فرنسوا تُرُفُّو ، جان لوك جودار ، إيريك رومير ، جاك دونيول فالكروز - قَدَّمُوا الدليل على تصوراتهم إذ صاروا هم أنفسهم مخرجين . شجعهم فى مشروعهم هذا النجاح المذهل لأول أفلام روجية فاديم ، الذى لم يتجاوز الثامنة والعشرين ، «وخلق الله المرأة» (*1956*) الذى دشن صورة جديدة للجنس من خلال بريجيت باردو ؛ كما شجعهم النجاح النقدى لفيلم لوى مال - المساعد السابق لروبير بريسون - وهو فى الخامسة

والعشرين «الصعود إلى المشنقة» (*1957*) . كان ألكسندر أستروك (*1923*) قد انتقل بالفعل من النقد إلى الإخراج (الستار القرمزى – *1952* ، المصادفات السيئة – *1954*) . كما كانت هنالك إشارات إلى إمكانية صناعة الأفلام بشكل مستقل أوحت بها أعمال چان بيير ميلڤيل (*1917-1973*) ، ذلك المتفرد الشديد العزم الذى قدم سلسلة من الأفلام البارزة من خارج إطار السينما التجارية ، وأعرب عن ولائه لمدرسة هولى وود الكلاسيكية فى «بوب الوقاد» (*1956*) .

قدم فرنسوا تُرُفُّو فيلما قصيرا فى *1958* ، «*Les mistons*» ، تحية للوميير وميلييه ولكل تراث ثقافة السينما التى اكتسبها بحب جيل الكراسة من خلال العروض اليومية للسينماتيك فرانسيز ، والتى كانوا يعتبرون مديرها هنرى لونجلوا أباهم الروحى . كذلك قدم شابرول فيلما طويلا هو «سيرچى الجميل» (*1959*) ، أعقبه على الفور ترفو بفيلمه «الضربات الأربعمائة» (*1959*) . وفى مهرجان كان *1959* حصدت فرنسا الجوائز الكبرى ، وكانت كلها لمخرجين جدد : الجائزة الكبرى لفيلم مارسيل كامو «أورفو الزنجى» ، جائزة الإخراج لترفو عن «الضربات الأربعمائة» ، جائزة النقاد الدوليين لفيلم آلان رينيه «هيروشيما حبى» . وعلى الرغم من أن رينيه كان مشهوراً بالفعل من قبل بوصفه مخرج أفلام قصيرة ، وأن مارسيل كامو كان فى الأربعين من عمره تقريبا ، وأن أيا منهما لم يكن ينتمى بشكل مباشر إلى جماعة الكراسة ، إلا أن المخرجين الجدد جرى ضمهم جميعا فى التعبير الصحفى السهل «الموجة الجديدة» .

غير أنه ثمة عدالة ما فى ربطهم بهذا الشكل ؛ لقد وجدوا جميعهم فرصهم لعمل أفلام روائية فى مناخ عام واحد وفى لحظة واحدة – مناخ يسمح لعدد لايقل عن سبعة وستين مخرجا جديدا بتقديم أفلامهم الروائية الأولى فى بحر عامين اثنين ، هما العامان التاليان . كما أنهم أظهروا جميعا الصلابة ذاتها تقريبا فى مخاصمة التقاليد الاقتصادية والجمالية والفكرية للسينما التجارية القديمة ، وانطلقوا يصورون أفلامهم فى الشوارع ، بكاميرات محمولة باليد ، مستخدمين التمثيل المرتجل ، منفذين أعمالهم بأرخص الطرق وبالدَّيْن ودون أجر ، يلفهم جميعا حنين لبازن المتوفى حديثا ، جاهدين جميعا أن يكون الفيلم كفن الكتابة .

حققت أفلام ڤاديم – باردو التى تلت «وخلق الله المرأة» نجاحا جماهيريا هائلا ، وكذلك الأفلام الأولى لجماعة الكراسة ، وعلى وجه الخصوص فيلم جان لوك جودار «على آخر نفس» (1959) الذى طرح دفعة واحدة مغامرة تناول جديد للسينما ولنمط من الشخصيات بدا منسجما مع مزاج العصر . كان بطل الفيلم ، جان بول بلموندو ، واحدا من جماعة النجوم الجدد للموجة الجديدة الذين كانوا مختلفين عن الأوثان القديمة كما كانت أفلامهم تختلف عن الإنتاج التجارى التقليدى . وكان الموزعون متحمسين لدعم أعمال المخرجين الجدد . ومن بين 24 مخرجا قدموا أنفسهم للمرة الأولى فى 1959 و 43 مخرجا فى 1960 لم يستمر بعد الفيلم الأول سوى نفر قليل (بل إن البعض لم يكمل حتى الفيلم الأول) ؛ غير أن من استمروا كان لهم أن يشكلوا وجه السينما الفرنسية فى العقد التالى : جودار ، ترفو ، شابرول ، إيريك رومير ، جاك دونيول فالكروز ، جاك ديمي ، كلود ليلوش ، وجيرار أورى مخرج الأفلام الكوميدية الكبيرة الناجح الذى ينتمى إلى الموجة الجديدة لمحض مصادفة زمنية لا أكثر . كذلك كان هناك أيضا مخرجون آخرون – جاك ريفيت وأجنس ڤاردا زوجة ديمى – ممن ستظهر أعمالهم الروائية الأولى خلال العام التالى .

كان جودار (1930) هو أكثر هؤلاء المخرجين الجدد جميعا ابتكارا . بداية بعمله الأول ، عارض بجرأة كافة تقاليد الفيلم السردى ، مستخدما القطعات الوثابة لاختصار اللقطة أو المشهد الذى يصيبه بالملل ، ومعلقا بخطب فلسفية بغض النظر عن طبيعة الحدث . فى «على آخر نفس» عبر عن تقديره لفيلم العصابات الأمريكى . أما فى فيلمه عن حرب الجزائر ، «العسكرى الصغير» (1960) ، فقد أظهر موقفه المعارض بطريقة مؤثرة إلى درجةٍ مُنع معها عرض الفيلم . ثم جاء «تعيش حياتها» (1962) سلسلة انطباعات لومس شابة يتخللها بعض التوثيق الاجتماعى . وفى «الجنود» (1963) عاد جودار مرة أخرى إلى موضوع الحرب ، ولكن فى صورة أمثولة هذه المرة ؛ شىء أشبه برحلة لحاج عسكرى حديث . وغالبا ماتبدو أفلام جودار حتى «بييرو المجنون» فى 1965 أشبه بعروض ألعاب ناريةمتفردة الأسلوب ؛ ولكنها ابتداء من

«شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها» فى 1966 اتخذت طابعا مقاتلا أكثر فى توجهها السياسى وفى إيمانها بالنموذج الصينى للشيوعية وبانهيار الغرب الرأسمالى فى ظل السيطرة الأمريكية . واستخدم جودار فى أفلامه الشعارات ، الخطب الفلسفية ، الرموز ، النكات ، حيل خط اليد ، والدروس المكتسبة من ڤيرتوف والتحريض السياسى كما عرفته الثورة السوفيتية فى بداياتها . ومع السبعينيات كان جودار قد طرح الإطار السردى جانبا تماما مع كافة آليات السينما التجارية ، وبدأ يقدم أفلامه على شرائط 16 مم و 8 مم وعلى الڤيديو . ومع تخليه أكثر وأكثر عن العناصر المناظرية لفن السينما ، والتى كان قد عرفها حق المعرفة ، بدأت نقطة ضعفه الجوهرية تنكشف بقسوة – هذا التشوش وعدم الواقعية فى دعاواه السياسية وعجزه المتزايد عن فهم البشر وما بينهم من علاقات .

شارك كلود شابرول (1930) إيريك رومير فى تقديم دراسة عن هيتشكوك فى 1957 ؛ والحق أن الكثير من عمل شابرول يعد بدرجة ما نوعا من التقدير للمخرج الإنجليزى الأصل . وقد كان فيلماه «سيرچى الجميل» (1959) و«أبناء العمومة» (1959) عملين جوهريين فى تشكيل الموجة الجديدة ، غير أن مسيرته ظلت لعقد كامل بعد ذلك غير منتظمة ، أقرب إلى ملاحقة حائرة للتقاليع الراهنة . ومع هذا فإنه بفيلمه «العاهرات» (1967) بدأ سلسلة من الأعمال المسلية متألقة كلها وناجحة على المستويين التجارى والنقدى . ولقد استغل شابرول إدراكه المتميز لطبيعة العلاقات الشخصية ، وما يتعلق خاصة بما تنطوى عليه العلاقة بين أى اثنين من البشر من حتمية نمو عنصر السيطرة ، من خلال موضوعات مثيرة وحبكات ميلودرامية موضوعة بدقة فى بيئة اجتماعية مفصلة يفضل شابرول عادة أن تكون بيئة برجوازية ريفية .

وفى 1974 قطع شابرول هذه السلسلة بفيلم «ندى» ، الذى يدور حول مجموعة من المشاركين فى حرب العصابات بالمدينة ؛ ثم قدم فى 1978 إعادة صياغة ذات طابع تأملى لحياة قاتلة باريسية شهيرة ومحبوبة من الثلاثينيات ، ڤيوليت نوزيير .

يبدو فرنسوا ترفو (1932) مدينا أكثر لرينوار فى رقته غير العاطفية وموهبته فى

ملاحظة وترجمة الإشارات التلقائية لشخصياته والتقارب فى أعماله بين الكوميديا والرثاء . ومع هذافقد ألف كتابا عن هيتشكوك ، «السينما عند هيتشكوك» ، وعبر عن تقديره له فى فيلمين ميلودراميين، «المتزوجة بملابس سوداء» (*1967*) و «حورية (نداهة) المسيسبى» (*1969*) . أما أفضل أعماله فهى تتكىء على الدراسة الحانية لسلوك الأفراد الذين يبعدهم الخجل عن الغير ، أو عدم القدرة على التواصل أو الاستحواذ - مثل عازف البيانو الصموت فى «نَشِّنْ على البيانيست» (*1960*) أو ابنة ڤيكتور هوجو التى هجرها حبيبها المخادع وراحت تفتش عنه فى الدنيا كلها فى «قصة أديل إتش» . كما قام ترفو بمتابعة شخصية بطل فيلمه «الضربات الأربعمائة» على مدار عشرين عاما فى عدة أفلام ، قام ببطولتها جميعا چان بيير لود ، كاشفا عن تطورها من الطفولة المنحرفة إلى الرجولة الغريبة الأطوار (قبلات مختلفة - *1968* ، مسكن مشترك - *1970* ، الحب وقت الهروب - *1979*) . وكان أنجح أفلامه جماهيريا هو «چول وچيم» (*1961*) ، بينما يظل أعظمها على الأرجح «الطفل المتوحش» (*1970*) حيث يعيد ، بأسلوب التسجيلية الجديدة ، تقديم حالة صبى متوحش من القرن الثامن عشر ؛ وقد قام ترفو نفسه بتجيد شخصية الوصى على الطفل ومعلمه الصبور .

جاء إنتاج آلان رينيه (*1922*) أقل من إنتاج المخرجين الأصغر منه عمرا - سبعة أفلام طويلة فقط على مدار عشرين عاما منذ فيلمه الأول فى *1959* «هيروشينى حبى» . وكان قد قدم قبل ذلك عددا من الأفلام التسجيلية المهمة - أبرزها «ليل وضباب» (*1956*) - كشفت عن انشغاله الطاغى بفكرة الزمن والذاكرة . ففى أفلامه الروائية بعد «هيروشيما حبى» - «السنة الأخيرة فى ماريانباد» (*1961*) ، «موربيل» (*1963*) ، «الحرب انتهت» (*1977*) - يبدو الإصرار على الماضى وكأنه فى الأغلب محوٌ مقصود للإحساس بالحاضر الفعلى عند شخصياته . كما أن اعتماده على كتّاب ذوى مسحة «أدبية» ، أمثال مارجريت دوراس وآلان روب جرييه وديڤيد ميرسر ، أضفى على أعماله شيئا من البرود ليس بالضرورة كالتعالى الفكرى المفرط . وفى *1977* ، ورغم محدودية معرفته باللغة ، نجح رينيه فى معالجة نص إنجليزى هو «العناية الإلهية» لميرسر وتقديمه بممثلين ناطقين بالإنجليزية .

إن السمة المذهلة لجيل الستينيات هى التفرد : فيليب دى بروكا (1933) بأعماله الساخرة الحادة الأشبه بالمنوعات مثل «ألعاب الحب» (1960) و«الهازل» (1962) ؛ جاك ديمى (1931) بحنينه الحلو المر إلى الماضى فى «لولا» (1961) و«مظلات شيربورج» (1963) ؛ زوجته أجنس ڤاردا (1928) بتراوحها من الوصف الرقيق الهادىء فى «كليو من الخامسة إلي السابعة» (1962) إلى الارتجال المنطلق بحرية فى «حب الأسود» (1969) المنتج فى هولى وود ، ثم اتخاذها اتجاها مختلفا تماما فى واحد من أكثر الأفلام تحررا عن تحرر المرأة «واحدة تغنى والأخرى لا» (1977) ؛ چان بيير موكى (1929) المتخصص فى الفظاظة والتهجم على المقدسات كما فى «النفاجون» (1962) و«العذارى» (1963) .

قدم ايريك رومير (1920) ، الذى خلف بازن رئيسا لتحرير كراسة السينما ، فيلمه الروائى الأول «علامة الأسد» فى 1959 . وعلى مدار تسع سنوات من 1963 إلى 1972 أبدع سلسلة من الحكايات الأخلاقية ، قصصا وصفها هو نفسه بأنها «لاتتناول الأشياء التى يفعلها البشر بقدر ما تناول مايدور فى عقولهم أثناء فعلهم لها» . هذه الأفلام (خبازة مونصو ، مستقبل سوزان ، ليلتى عند مو ، عشيقة الرجال ، ركبة كلير ، الحب بعد الظهر) تناولت غوايات الخيانة الغرامية ، ويكمن سحرها فى متابعتها الدقيقة التفصيلات والرفيعة للسلوك والمشاعر وتأثرهما بالسياق والفرصة والبيئة . كما قدم رومير ، باللغة الألمانية ، معالجة مرهفة لقصة كليست الساخرة «الماركيزة دى أو» وقصة شعرية من العصور الوسطى سيئة الأفكار والتصميم بعنوان «بيرسيڤال الغالى [من بلاد الغال]» .

چاك ريڤيت (1928) بحث لنفسه عن طريق خاص متفرد . العمل الوحيد الذى تنازل فيه لمبادىء السينما التجارية ، «الراهبة» (1965) المعد إعدادا أنيقا عن عمل لديدرو ، واجه مشكلات خطيرة عند عرضه لأول مرة . أفلامه الروائية الأخرى ، من «باريس لنا» مرورا بـ «الحب المجنون» و«الخارجى» (الذى أختصر زمنه الأصلى من 12 ساعة و 40 دقيقة إلى أربع ساعات ونصف فى نسخة بعنوان «الخارجى – اللطيف»)

إلى «سيلين وچولى يسافران بحرا» ، كلها جاءت بمثابة استكشافات لعلاقات أكثر تعقيدا بين الخيال والواقع والفن . (من الأفكار التى تتكرر بهذه الأفلام فكرة مجموعة أشخاص تتدرب على تمثيل مسرحية كلاسيكية) . ولأنه عضو أصيل بفريق «الكراسة» نجح ريڤيت بميزانيات صغيرة للغاية فى الاحتفاظ باستقلاله الهادىء . وأمام أفلامه الفائقة التفرد والتى تخاطب العقل بالأساس انقسم المشاهدون ؛ فريق يستسلم على الفور لمابها من فتنة وفريق يجدها غامضة على نحو مضجر .

بعد «الصعود إلى المشنقة» انخراط لوى مال بإرادته فى الاتجاه المضاد ، السينما التجارية ، وانهمك فى أعمال للتسلية تراوحت ما بين الهزل مثل «زازى فى المترو» و«القمر الأسود» حيث يتبدى ولاؤه للويس كارول وبين التفاؤل المأساوى القاتم لموضوع الحرب كما فى «لاكومب لوسيان» أو إعادة تقديم قصة أحد مواخير نيوأورليانز فى بداية القرن كما فى «الصغيرة الجميلة» . أما أحسن أفلامه فيظل هو «المجنون» ، حيث يرسم لوحة قاسية لانتحار على وشك الحدوث .

لم يحقق أى من مخرجى هذا الجيل نجاحا تجاريا أكبر ما حققه كلود ليلوش (*1937*) ، وهو واحد من أصغرهم عمرا ، الذى قدم أول أفلامه الروائية فى *1960* بعنوان «ما يخص الرجل» . وقد حقق ليلوش نجاحا عالميا منقطع النظير بعمل دون المستوى يعتمد على العاطفية والتصوير المبهرج هو «رجل وامرأة» (*1966*) . وكان للأساليب التقنية المبهرجة الزائفة لهذا الفيلم آثار فادحة على أعمال عدد لا يحصى من المخرجين السريعى التأثر عبر العالم فى السنوات التى تلت .

لم يكن المخرجون الجدد جميعهم صغار السن ، فچورج فرانچو (*1912*) قد شارك هنرى لونجلوا (*1914-1977*) فى تأسيس السينماتيك فرانسيز فى *1934* . وبدءا من *1949* قدم فرانچو عددا من الأفلام التسجيلية المتميزة ؛ من ضمنها «دم الحيوانات» (*1949*) ، و«فندق العجزة» (*1952*) الذى كان بمثابة احتجاج عنيف ضد الحرب والعقلية العسكرية ، رغم أنه أنتج بتكليف من ميناء أورسى ، و«ميلييه العظيم» الذى جاء تحية الذكرى ذلك الفنان . وفى مجال إخراج الأفلام الروائية أظهر فرانچو أسلوبا جمع فى

آن واحد بين الكلاسيكية والتفرد الشديد ، كما كشف عن مقدرته على المزج بين الأناقة العظيمة وسحر ميلييه ورعشة تعبيرية . كان «رأس إلى الحائط» (*1958*) كابوسا دراميا عن رجل محتجز بالخطأ فى مصحة عقلية ، كما كان «عيون بلا وجه» (*1960*) قصة رعب قوطية ، ثم جاء «تريز ديسكورو» (*1962*) معالجة دقيقة لرواية مورياك ، بينما كان فيلمه المأخوذ عن «توماس الدجال» (*1965*) ذا طابع كوكتوى حقيقى - تعبيرا عن تقدير مخلص لمخرج زميل شأنه شأن فيلم «چودكس» (*1964*) الذى كان بمثابة إعادة جميلة لأشهر سلاسل أفلام فوياد .

وجد فنانو السينما التسجيلية من الموجة الجديدة - خاصة جان روش وكريس ماركر - شعارهم فى بداية الستينيات فى «سينما الحقيقة» . رجعوا إلى مبادىء دزيجا ڤيرتوف حيث الإصرار على ضرورة أن تسجيل الكاميرا الحياة كما هى بالفعل ، دون معالجة ودون تدخل من شخصية الفنان . بدت أفكار فيرتوف الآن ، على الأقل ، أكثر قابلية للتطبيق فى ظل التطورات التقنية فى كاميرات وأجهزة تسجيل الخمسينيات ؛ حيث سهّل ابتكار الترانزيستور وجود معدات تصوير وصوت أيسر حملا ونقلا ، خاصة مسجلات الصوت السويسرية طراز ناجرا والكاميرات الفرنسية طراز كوتان . وفى وجود شرائط أفلام عالية الحساسية ومصادر إضاءة يسيرة الحمل وجد صانعو الأفلام أنفسهم قادرين على التصوير فى أماكن وتحت ظروف كانت فيما مضى مستحيلة .

والخطأ فى فكرة «سينما الحقيقة» فى صورتها النقية ، كما هو الحال فى فكرة «عين الكاميرا» عند فيرتوف ، هو أن الكاميرا دائما تكذب - فبمجرد وجود علاقة بين الموضوع والكاميرا يوجد على الفور خداع ما . إن مجرد اختيار زاوية بعينها للكاميرا ، القطع والمَنْتَجة فى الصوت والصورة ، تركيب جزء صغير من مادة الفيلم مع جزء صغيرا آخر ، إنما يعنى وجود عنصر التفسير الذاتى . وهكذا تصبح «الحقيقة» هى حقيقة الفنان ، فليس هنالك حقيقة مطلقة تنكشف لكاميرا السينما وحدها .

يمثل فنانو السينما التسجيلية الأمريكيون بقيادة ريتشارد ليكوك ، إحدى مدارس

سينما الحقيقة ؛ بينما يمثل روش وماركر مدرسة أخرى . بدأ جان روش (1917) باستخدام الكاميرا أداة وصفية بشرية ، وفيما بين 1947 و 1959 قدم سلسلة من الدراسات الأنتروبولوجية الدقيقة عن الشعوب البدائية . واعتبارا من 1961 وفيلمه «الهرم البشرى» حوَّل انتباهه إلى المجتمع الغربى فى سلسلة من التحقيقات» النفسية الاجتماعية و«الدراما النفسية» : «وقائع صيف» (1961) ، «العقاب» (1963) ، «روز ولندرى» (1963) ، «قليلا .. قليلا» (1970) الذى وظف فيه الكوميديا لدراسة المقابلة بين مجتمع أسود ينمو وأخر أبيض يتحلل . أما كريس ماركر (1921) فكان فنانا أكثر وعيا من أن يدَّعى أىَّ التزام قوى بفكرة سينما الحقيقة ؛ حيث جاءت أفلامه بعيدة عن التعقيد الزائد من ناحية الصورة والصوت والمحتوى والشكل ، كما كشفت كلها عن فضول متحمس لايشبع وعن قدرة على الإمساك بانطباعات حية عن مكان وزمان بعينه ، كما تعكس هذا شخصيته الشديدة التفرد والحساسية . لقد بدأ ماركر حياته مخرجا مشاركا مع ألان رينيه فى فيلم «التماثيل أيضا تموت» (1952) ، وهو دراسة للفن البدائى هاجمت الاتجاهات الاستعمارية بعنف شديد مما جعل الرقابة الفرنسية تمنع عرضه على الفور . وبعد سلسلة من الأفلام القصيرة – «الأحد فى بكين» (1956) ، «رسالة سيبريا» (1958) ، «وصف معركة» (1960) ، «كوبا ، نعم» (1961) – قدم ماركر الفيلم الطويل «مايو الجميل» (1963) تسجيلا لحياة وأفكار بعض من كانوا بباريس فى شهر مايو المشهور عام 1962 حين وقِّعت اتفاقية ايڤيان . وفى فيلمه القصير الخيالى «حاجز الأمواج» (1963) انتقل ماركر على نحو مفاجىء من طريقه التسجيلى ليقدم استكشافا فانتازيا لنسبية الزمن . أما «قاع الفضاء أحمر» (1977) (مشاهد من الحرب العالمية الثالثة : 67 - 1977) فإنه أكثر جهوده فى التحليل التاريخى طموحا .

على حين يبدو لدى معظم المخرجين الفرنسيين ، فى عامى 1960/59 على الأقل ، اهتمام أساس بالشكل ، كانت الروح الظاهرة بجلاء فى السينما البريطانية ، قبل عام أو أكثر ، أكثر إلحاحا على المضمون . ومرة أخرى تولد حركة سينمائية جديدة من

خلال مجلة ؛ وهى هنا مجلة «التتابع» التى بدأت مطبوعة تابعة لجامعة أوكسفورد ، ثم استطاعت رغم العقبات الاقتصادية الميئوس منها أن تصدر أربعة عشر عددا خلال الفترة من *1947* إلى *1952* . لقد قام محرروها ، ليندساى أندرسون وجاڤين لامبرت أولاحقا كاريل رايس وبينيلوب هاوستون ، بهجوم عنيف على السينما البريطانية التى شعروا أن «إخلاصها للتمثيل الجيد أو الإخراج المرهف أو دقة الخلفية إنما فقط يخفّف ، ولايكفّر عن التزييف العاطفى للشخصيات والأجواء » . كما وجدوا أنها قد تجاهلت بإصرار الثقافات الإقليمية ، وأنها مكرسة لصورة برجوازية ماقبل *1914* :

> إن لإخفاق بريطانيا ، عبر خمسين عاما من صناعة الأفلام ، فى تحقيق أى تراث سينمائى معقول – علي الأقل فيما يخص الأفلام الروائية – أسبابا كثيرة ومتنوعة . أحد هذه الأسباب ، وإن يكن نادرا ما يُنظر إليه باهتمام رغم أنه من أكثرها اتصالا بالموضوع بالتأكيد ، هو التأثير الطبقى . فالسينما التجارية البريطانية قد نمت نمواً برچوازيا وليس ثوريًا . إنها ليست خاصّية من خواصّ الطبقة الوسطى أن يختبر المرء نفسه بموضوعية صارمة ، أو أن يكون قادرا على تمثيل الشرائح العليا والدنيا من المجتمع بتعاطف واحترام – إلى آخر هذه القيود التى تفسر الفشل الجوهرى حتى لمحاولة استثنائية مثل «لقاء قصير» وسواء بسبب نقص قدرة صناع أفلامنا أو بسبب الخوف من إثارة الجدل ، صارت وظيفة الطبقات العاملة تقديم «استراحة كوميدية» لعناء ساعتهم الاجتماعيين ..

خلال عمر مجلة «التتابع» أغلقت وحدة الفيلم الملكية ، وبرحيلها بدا أن آخر قبضة للسينما البريطانية على الواقع قد انفلتت . وحتى من قبل ذلك . كان قلب السينما التسجيلية أقرب إلى التوقف . بدا وكأن المهام المحددة التى كرست مدرسة جريرسون لها نفسها قد أنجزت . كتبت ديليس باول ، «فى أفضل أيامها ، كانت السينما التسجيلية البريطانية سينما مهاجمة ؛.. تشير مرارا وتكراراً إلى الخطأ والمفتقد وما

يجب أن يُفعل . الآن ، لدينا دولة الرخاء ، فقد المحاربون بالفيلم التسجيلي موضوعهم . لم يعد جليا ناصعا أن شيئا ما يجب أن يفعل فى هذا البلد» .

لم يعد جليا ناصعا ربما لأن المشاكل والمقلقات صارت من نوع مختلف الآن . الإحساس بفقدان القدرة على تحديد الاتجاه لدى جيل ما بعد الحرب عبرت عنه أدق تعبير مسرحية چون أوسبورن «انظر وراءك فى سخط» :

أظن أن ناس جيلنا ما عادوا قادرين على الموت فى سبيل أهداف نبيلة . فقد أنجز كل هذا لنا فى الثلاثينيات والأربعينيات ، وَقتَ كنا أطفالا لم نزل . لم تعد هناك أية أهداف نبيلة أو شجاعة باقية . ولو وقعت الطامة الكبرى ، وقُتلنا جميعا ، لن يكون ذلك دفاعا عن الأهداف العظيمة القديمة ، إنما فقط من أجل (شجاعة اللاشىء الجديد -جدا - شكرا) . شىء مخز أشبه بأن يُلقى المرء نفسه أمام حافلة .... كانت مدرسة جديدة من الروائيين ، معظمهم إقليميون فى أصولهم وموضوعاتهم ، قد بدأت تعبر عن الإحساس بزوال الوهم . وفى المسرح البريطانى هو الآخر ، يمكن التأريخ لبداية نهضة ملحوظة بأول عرض لمسرحية «انظر وراءك فى سخط» فى مايو *1956* . وقد فتح النجاح الذى عادت به هذه المسرحية على مسرح البلاط الملكى الطريق لمخرجين جدد ومسرحيات جديدة وأشكال مسرحية جديدة ، ولفهم جديد لأهمية ومشكلات حياة البسطاء والعاديين ، فى مسرح كان قد صار تقليديا منعزلا عن واقع الحياة اليومية شأنه شأن السينما التى انتقدتها «التتابع» .

سبقت النهضة فى السينما «انظر وراءك فى سخط» فعليا ببضعة أشهر . ففى فبراير *1956* قدم العرض الأول من سلسلة عروض أطلق عليها جميعا اسم «السينما الحرة» ، وذلك فى دار ناشونال فيلم . ضم البرنامج ، إلى جانب فيلم عن قصة قصيرة بعنوان «معا» للمخرج الإيطالى لورينزا مازيتى ، فيلمين تسجيليين أنتجا بميزانيات مضحكة : فى «يا أرض الأحلام» هاجم جاى برنتون وليندساى أندرسون ما تتعرض له الطبقة العاملة من عملية إفقار ثقافى وروحى بتصوير مدينة ملاه على شاطىء البحر ؛ وفى «موما ، لاتسمحى» قدم كاريل رايس وتونى ريتشارد سون صورا فاحصة

للراقصين بمرقص شمالى لندن – وهو الفيلم الأول لكل منهما . كان واضحا أن الملاحظات المرافقة للبرنامج ، بصيغتها المغامرة والأقرب إلى البيان ، هى صوت مجلة «التتابع» ، وعلى وجه التحديد صوت ليندساى أندرسون الذى كان المحرك الرئيسى لفكرة «السينما الحرة» . وقد كتب أندرسون عن البرنامج الأول :

> إن صانعى أفلام «السينما الحرة» يفضلون أن يطلقوا على أعمالهم «الحرة» وليس «التجريبية» . وهى ليست أعمالا موجهة للذات أولفئة محددة ، وليس اهتمامها الأساسى هو التكنيك . إن هذه الأفلام حرة بمعنى أن ما تقوله متفرد تماما . وعلى الرغم من اختلاف موضوعاتها وأطرها فإن كلاً منها يهتم بجانب ما من جوانب الحياة كما هى معيشة بالفعل فى هذا البلد اليوم .. فى مواقفنا يكمن إيمان بالحرية ، بأهمية الناس وأهمية اليومى .

بعد هذا ، أقنع كاريل رايس شركة فورد للسيارات أن تتولى كفالة برنامج بشكل محترم ؛ وأخرج بنفسه «نحن شباب لامبث» (*1958*) ، فى دراسة إنسانية حميمة لعالم المراهقين بأحد نوادى الشباب جنوبى لندن ، بينما قدم أندرسون «كل يوم عدا الكريسماس» (*1959*) عن العمل بسوق الخضر والفاكهة بكوفنت جاردن . وقد كان الفيلمان معا بمثابة علامة على حالة إحياء وأَنْسَنَة مهمة للسينما التسجيلية البريطانية . والآن ، وهو يتطلع بوضوح إلى السينما الروائية ، أعلن برنامج «السينما الحرة» الذى قدم فيلم أندرسون :

> إن هذا البرنامج لم يوضع أمامكم باعتباره إنجازا ، بل هدفا . ونحن نسألكم أن تنظروا إليه ليس بوصفكم نقادا أو معارضين ، بل جمهورا تربطه علاقة مباشرة بالسينما البريطانية التى مازالت طبقية فى توجهاتها بعناد ، مازالت ترفض مثيرات الحياة المعاصرة وترفض مسئولية النقد ، والتى مازالت تعكس ثقافة عاصمية ، انجليزية جنوبية، متجاهلة التنوع الفني للتقاليد والطوابع الشخصية المختلفة ، والذى هو بريطانيا كلها .

وكان ما حدث هو أن الخطوة الأولى نحو ميلاد جديد للسينما البريطانية وعودتها إلى الواقع جاءت من خلال الصناعة المؤسسية القائمة ، عندما قام چاك كلايتون (1921) المونتير السابق بإخراج فيلم مأخوذ عن رواية چون براين «حجرة على السطح» (1959) بعد ذلك ببضعة أسابيع فحسب عرض فيلم تونى ريتشاردسون المأخوذ عن «أنظر وراءك فى سخط» (التى أخرجها هو نفسه للمسرح من قبل) . كما كان الفيلم الأول لكاريل رايس معدا عن رواية آلن سيلليتو «ليلة السبت وصباح الأحد» (1961) . ثم جاء فيلم ليند ساى أندرسون «هذه الحياة المقامرة» فى 1962 عن رواية لديڤيد ستورى الذى سيرتبط معه فيما بعد ارتباطا مثمرا فى المسرح . بهذه الطريقة ، باستعارة موضوعات وعناوين الروايات والمسرحيات الجديدة الناجحة ، تناولت السينما البريطانية - لأول مرة على مايبدو - موضوعات عن الحياة الحقيقية للأقاليم والطبقة العاملة . لقد نجحت هذه الأفلام الأولى ، وكان محتوما أن يندفع فى أثرها طوفان من المقلدين ؛ ولعام تلا أو أكثر ؛ قدم المخرجون جميعاً بلا استثناء أعمالا فى إطار ما أطلق عليه أفلام «حوض المطبخ» غير أنه على الرغم من تقليص تلك الروح الجديدة بهذا الشكل الرخيص إلى مجرد نوعية تجارية فإن الثورة كانت قد اكتملت .

من الواضح أن أكثر هذا الجيل كله موهبة هو ليندساى أندرسون (1923) الذى توزع نشاطه فى الستينيات بين السينما والمسرح . بعد فيلمه الروائى الأول انتظر أندرسون سبع سنوات كى يقدم فيلمه الثانى «لو ..» (1968) ، حيث جاءت النزعة الإنسانية ومشاعر الغضب الموجودة فى «هذه الحياة المقامرة» وفى أفلامه الأسبق القصيرة أكثر تكثيفا ، غير أن طريقته تطورت من الواقعية إلى أسلوب ملحمى (بالمعنى البريختى) وشعرى ؛ أسلوب استطاع ، حيث تدور الأحداث بمدرسة حكومية إنجليزية ، أن يتحرك بيسر ورهافة من الواقع المباشر والمعروف إلى الفانتازيا . ويبدو الآن أن الأفلام القصيرة التى قدمها بين الفيلمين الروائيين - «واحد ، اثنان ، ثلاثة» (1967) أو «درس الغناء» (إنتاج بولندى) و «والحافلة البيضاء» (1967) - وكثير من أعماله المسرحية فى الفترة ذاتها إنما كانت أشبه بتحضير لفيلم «لو..» . كذلك يعتبر «أيها

الرجل المحظوظ (1972) بشكل ما تكملة للفيلم نفسه ، حيث تلميذ المدرسة هناك يستكشف هنا ميادين جديدة أرحب هى بريطانيا السبعينيات التى تُجَسِّد ، شأنها شأن المدرسة بالفيلم الأسبق ، استعارة للعالم ككل – العالم الذى صار يبدو الآن أكثر جدبا وأكثر سوادا . ورغم المشاريع العديدة لم يقدم أندرسون بعد ذلك سوى فيلم روائى واحد ، عن مسرحية ديڤيد ستورى «احتفالا» التى أخرجها من قبل للمسرح . ولقد أثبت هذا الفيلم أنه أفضل ما فى سلسلة الأفلام المأخوذة عن مسرحيات فى ذلك الوقت ، حيث جاء سينمائيا صرفا رغم إخلاصه للنص المسرحى الذى كان محدود الإطار من الأصل .

جاء إنتاج ريتشاردسون بعد «انظر وراءك فى سخط» غزيرا وغريبا ، كاشفا عدم خوفه من التجريب فى موضوعات جديدة وأساليب جديدة . كما يعتبر ريتشاردسون (1928) من وجهة نظر تنظيمية شخصية لها أهمية هائلة فى حركة السينما الجديدة . فالحق أن نهضة السينما البريطانية فى بداية الستينيات كان من الممكن ألا تتحقق دون عبقريته التنظيمية ، والتى كانت هى السبب الرئيسى وراء خلق وبقاء «فرقة المسرح الإنجليزى الحديث بمسرح البلاط الملكى» وساعدت فيما بعد على إنضاج مشاريع مخرجين سينمائيين شبان آخرين – منها فيلم «حدث هنا» (1966) لكيڤين براونلو «وكيس» (1969) لكينيث لوش . كانت الموضوعات الإنجليزية هى أفضل ما يوافق مزاج ريتشاردسون الفنى على ما يبدو ؛ فأفلامه المصنوعة بالخارج لم يحقق أى منها نجاحا جوهريا – «المقدس» (1961) و«المحبوب» (1965) فى أمريكا أو «الآنسة» و«بحار من جبل طارق» (1966) فى فرنسا . فى بريطانيا كانت أفضل أعماله : الأفلام المعدة بذكاء عن «المضيف» (1960) لأوسبورن و«طعم العسل» (1961) لشيلا ديلانى و«عدَّاء المسافات الطويلة المستوحش» (1963) و«توم جونز» (1963) لآلن سيلليتو ، وكانت حيوية الفيلم الأخير الهائلة سببا فى نجاح اسم ريتشاردسون بشكل ملحوظ على مستوى شباك التذاكر . وفى 1968 اتجه ريتشارد سون إلى المعالجات التاريخية الضخمة من خلال «مهمة اللواء الخفيف التسليح» . بعد ذلك فقدت مسيرته الفنية

الزخم والاتجاه ، وبدا فيلمه «جوزيف أندروز» (1977) ظلا شاحبا لفيلمه المأخوذ عن فيلدنج فى مرحلة سابقة من حياته .

كاريل رايس وجاك كلايتون ، بعد نجاحاتهما الأولى ، كانا يعانيان على ما يبدو قلة الإنتاج ومايترتب عليها من أحاسيس معوقة حيث يعلق كل منهما على كل فيلم جديد له أقصى الآمال . قدم رايس (المولود بتشيكو سلوفاكيا فى 1926) معالجة غير متوقعة لمسرحية مثيرة قديمة بعنوان «لابد أن يخيم الليل» (1963) ، ومعالجة ممتازة لعمل لديفيد ميرسر بعنوان «مورجان - حالة مناسبة للعلاج» (1966) ، و«إيزادورا» (1968) الذى لم يعرض مطلقا كما صنعه المخرج بالفعل حيث قُطع منه الكثير بناءً على طلب الموزع . ثم انتقل رايس إلى الولايات المتحدة وقدم موضوعين أمريكيين ، «المقامر» (1974) و«جنود كلاب (1978) ، بمثابة أمثولتين عن العُصَاب وعن حرب فيتنام . أما جاك كلايتون (1921) فأخرج معالجة رائعة عن «لغة البرغى ، الأبرياء» (1962) لهنرى جيمس ، وثلاث معالجات حذرة غير ملهمة عن ثلاث روايات : «آكل اليقطين» (1963) ، «منزل أمنا» (1967) ، «جاتسبى العظيم» (1974) .

فى أعقاب نجاح هذه «الموجة الجديدة» الانجليزية توفرت الفرص لمخرجين جدد آخرين لتقديم أعمالهم الأولى . قادما من التليفزيون ، كان جون شليزينجر (1926) هو الأقرب فى الإحساس إلى جماعة السينما الحرة ؛ فى «نوع من المحبة» (1962) المأخوذ عن رواية لستان بارستاو و «بيلى الكذاب» (1963) عن مسرحية لويليس هول وكيث واترهاوس أخرجها من قبل للمسرح ليندساى أندرسون . ثم جاء «حبيبتى» (1965) محاولة لمعالجة نوعية مختلفة من متاعب الستينيات مجسدة فى شخصية عارضة أزياء طموحة . وبعد الفشل النقدى لفيلمه «بعيدا عن الجماهير الهائجة» (1967) توجه شليزينجر إلى أمريكا ليقدم فيلمه الذى سيحقق نجاحا عالميا كبيرا «راعى بقر منتصف الليل» (1970) ، ثم عاد إلى بريطانيا حيث قدم «الأحد ، الأحد الدامى» (1971) ، ثم إلى أمريكا ثانية ليقدم فيلمين ينمان عن تعجل وسطحية فى التناول ، «يوم الجراد» (1975) و«رجل الماراثون» (1978) ، ثم عاد إلى بريطانيا ليقدم «اليانكى» (1979) . كما برز أيضا أسم براين فوربس (1926) الذى انتقل من التمثيل إلى كتابة السيناريو ، ثم

أثبت وجوده مخرجا تجاريا متعدد المواهب ، وكان لمدة عام أو أكثر من 1969مركز قوة سياسية كبيراً فى صناعة السينما بوصفه رئيسا للأسوشيتيد بريتيش بيكتشرز . أما المخرج المسرحى الموهوب بيتر بروك (1925) فلم يكن مخرجا سينمائيا على المستوى نفسه ، ويعد أفضل أفلامه«Moderato Cantabile» (1960) الذى أنتج بفرنسا فى سياق حركة الموجة الجديدة و«رب الذباب» (1963) عن رواية ويليام جولدنج الأمثولية الطابع .

بعد إدراجه بالقائمة السوداء فى هولى وود عمل چوزيف لوزى فى انجلترا بأسماء مستعارة لعدة سنوات حتى أعطاه المنتج ليون كلور ، فى 1956 ، فرصة العمل باسمه الحقيقى مخرجا لفيلم الإثارة «زمن بلا رحمة» . وليون كلور هو من قدم دعما عمليا مهما لجماعة السينما الحرة ، وهو منتج «كل يوم عدا الكريسماس» و«نحن شباب لامبث» من هذه اللحظة استأنف لوزى مسيرته التى بدأت واعدة بالولايات المتحدة بأفلام «الفتى ذو الشعر الأخضر» (1948) و«الخارج على القانون» (1949) و«المختلس» (1951) . ورغم بعض الانتكاسات - حيث لم يحقق «بليز الحشمة» (1966) و«الطفرة» (1968) و«مراسيم سرية» (1968) و«أشكال فى منظر طبيعى» (1970) نجاحا نقديا ، علاوة على عرض «إيڤا» (1962 ، إنتاج فرنسى) مبتورا - فإن لوزى قدم عددا من أبرز الأفلام البريطانية ذلك العقد : «الخادم» (1963) ، «ملك وبلد» (1964) ، «الحادث» (1967) ، «الوسيط» (1971) .

خلق ريتشارد ليستر (1932) ، الكندى ، أسلوبا جديدا وخاصا فى الكوميديا من خلال ارتباطه مخرجا تليفزيونيا بسبايك ميلليجان وعروض «جون» التليفزيونية ، ولاحقا من خلال أفلامه مع فريق «الخنافس» الذين قاموا ببطولة «ليلة يوم عصيب» (1964) و«النجدة!» (1965) . وقد حصل فيلمه المبكر البارز النجاح «المهمة الحساسة» (1970) ، المأخوذ عن مسرحية لآن جيلليكو ، على الجائزة الكبرى بمهرجان كان . ولسوف يحوِّل ليستر فى السبعينيات موهبته الكوميدية باتجاه محاكاة الميلودراميات التاريخية ،

(*) كان من النماذج الأولية لهذا النوع «الامتياز» (1967) لبيتر واتكينز ، «ما الجديد ياقطة؟» (1965) لكلايف دونر ، «فتاة چورچى» (1966) لسيلڤيو ناريتسانو ، «الزمن الرائع» (1967) لديزموند ديڤيز .

«الفرسان الثلاثة» (1973) و«الفرسان الأربعة» (1975) . وإلى نجاح أفلام ليستر الأولى وما ترتب على ذلك من اندفاع لتقليدها لابد أن تُعْزَى فترة تفاعل فى السينما البريطانية فى وسط الستينيات ، متزامنة مع الأسطورة التى خلقها رجال الإعلانات وتايم - لايف ، أسطورة ثقافة «بريطانيا المتدفقة» الجديدة . ولقد لخص كاتب هذه السطور ، فى 1968 ، النوع الفنى الذى نتج(*) عن ذلك وما ترتب عليه من حالة من زوال الوهم :

.. وتشكَّلَ أسلوبٌ «سينمائىّ» مناسب للأساطير الرائجة . وكانت التأثيرات التى أفرزته متنوعة : انتشار البوب أرت على مستوى شعبى (!) ، مغامرات التصوير بمستحدثات الألوان وفى إعلانات التليفزيون التجارية ؛ وصول مخرجين جدد من التليفزيون ممن أعادوا اكتشاف الحيل التى استخدمها ميلييه من قبل بافتتان وبصيرة ليستخدموهاهم كالهراوات ؛ إعجاب مجّانىّ بجودار بلا نقد ولا استيعاب ؛ ارتخاء لجام الرقابة ؛ تجاوزات فيللينى الجامحة ؛ ولع (ما بعد ريزنى) بالغموض . ثقة بالذات ولدتها سوق تصدير موسيقا البوب وأزياء البوب البريطانية ، وعلى الجملة .. الانبهار الأعشى بالصورة المتدفقة لبريطانيا البوتيكات والخنافس والفتيات الدمى وشارع كارناباى . كما أضيف أيضا فى نقطة ما بهذا المسار تأثير كلود ليلوش الضار إلى جملة التأثيرات . وكانت النتيجة عدم الاهتمام بالشكل والمبنى ، المبالغة البصرية ، استخدام الحيل والتقنيات كما تستخدم المحسنات البديعية المنمقة وعلامات التعجب فى موضوع تعبير تلميذة بالثانوى ، فانتازيات وأوهام ذات طابع سياحى عن بريطانيا .

لبعض الوقت سار كل شىء على ما يرام فلم تكن جميع الأفلام سيئة ، وكان هناك أعمال ناجحة تجاريا - كأفلام الخنافس و«حبيبتى» و«فتاة چورچى» و«انفجار» - نجاحا يكفى لإقناع المنتجين الأمريكيين أن هنالك منجما للذهب هنا ، مصدرا غير محدود للمواهب الجديدة والأفكار الجديدة ، وبدا لفترة أن كل مخرج بريطانى شاب ، تليفزيونى أو مسرحى ، حقق نجاحا واحدا ، أو حتى لم يحقق ، هدف سيسعى إليه التمويل الأمريكى لعمل أفلام . لعله ليس فى كل ما يذكر من تاريخ السينما فترة تجاوب فيها أهل المال مع الفنانين الجدد والأفكار الجديدة كهذه الفترة . يوتوبيا عابرة .

ولم يكن ثمة مفر من أن يتجاوز الحماسُ حسنَ التقدير عند الموزعين . وكان محتوما أن يتضح أن كثيرين من «المواهب الجديدة» لم يكن لديهم موهبة على الإطلاق . ومن المؤكد أن أكثر من شركة أمريكية قد تكبدت ثمن المغامرة بأفلام باهظة التكاليف لا تستحق الذكر ، لم يَرَ بعضُها النور إلى الآن ، بل وقد تبدو قميئة إن هى رأته .

المشكلة الآن أن الدرس الذى تعلمه الموزعون ، وهو المزيد والمزيد من الحذر ، قد أسفر عن تراجع هائل عن مبدأ المغامرة .... (*) .

ومع هذا فإن بضعة مخرجين ممن لهم قيمة واضحة قد ظهروا خلال هذه الفترة ، بل واستطاع بعضهم أن يواصل المسيرة فيما بعد : كينيث لوش (البقرة التعيسة – 1967 ، كيس – 1969 ، الحياة العائلية – 1971) ؛ چون بورمن (عن كثب – 1967 ، جحيم بالمحيط الهادى – 1968 ، إفراج – 1972 بأمريكا ، ليو الأخير – 1970) ؛ چاك جولد (مدفع بوفور – 1968 ، الحساب – 1969 ، عودة البحار – 1978) ؛ كيڤين بيلينجتون (استراحة – 1968) ؛ واريس حسين (لمسة حب – 1969 ، هنرى الثامن وزوجاته الست – 1972) .. ، كلهم جاءوا من التليفزيون . كما أن قادما آخر من التليفزيون هو كين راسل (1927) استطاع أن يجعل من نفسه ، بأفلام تتسم بالسوقية التى لا تعرف الخوف والزخرفة المسرفة التى حُسبت أسلوبا ، واحدا من أبرز المخرجين البريطانيين وأهمهم إعلاميا خلال العقد التالى . كما ظهر أيضا أنتونى هارڤى ، الذى كان مونتيرا متميزا لسنوات طوال قبل أن يخرج فيلمه الأول «الهولندى» (1966) ؛ وهو عمل منخفض التكاليف مأخوذ عن مسرحية للى روى چونز ، وقد قدم هارڤى بعده عملا ضخما محترما وناجحا هو «الأسد فى الشتاء» (1968) . كذلك قام ألبرت فينى ، الممثل الذى اقترن اسمه كثيرا بنهضة 1960/58 ، بإخراج فيلمه الأول الناضج والمرهف «أوهام تشارلى» (1967) ؛ ولعله مما يدل على جدب السينما البريطانية أن يظل هذا هو الفيلم الوحيد لفينى مخرجا . وفى مايكل ريڤز (1944-1969) فقدت السينما البريطانية مخرجا شابا واعدا بشكل مدهش ؛ فأفلامه التجارية الثلاث المنخفضة الميزانية

(*) الصورة والصوت ، شتاء 1969/68 .

والمستقيمة بلا تنازلات – «*Sorelle di Satana*» (*1965*، إيطاليا) ، «المشعوذون» (*1967*) و«الچنرال ماسك الساحرات» (*1968*) – تكشف عن موهبة نادرة بين المخرجين البريطانيين فى توظيف الكاميرا بإسلوب «الكاميرا القلم» بالمعنى الذى قصده أستروك.

فى إيطاليا ، وكما رأينا من قبل ، لم يدم نبض الواقعية الجديدة فى صورتها النقية طويلا بعد الأربعينيات . مشاهد الفقر والحياة الصعبة التى تميزت الواقعية الجديدة بتصويرها لم تعد شيئا شيقا لإيطاليا وهى الآن على أعتاب معجزة اقتصادية مؤقتة . وعلاوة على ذلك كان نجاح الأفلام قد خلق ، ورغم أكثر مُثل الواقعية الجديدة بقاءً فى الذاكرة ، جيلا جديدا من النجوم العالميين – صوفيا لورين ، چينا لولو بريچيدا ، أنا مانيانى ، مارشيللو ماستروياني ، ودى سيكا نفسه . وبشكل خاص فإن نجاح الأفلام الإيطالية فى الولايات المتحدة واستثمار الأموال الأمريكية فى صناعة السينما الإيطالية أنتج أعمالا مقلدة للواقعية الجديدة بطريقة تجارية هابطة ، استخدمت الشوارع الخلفية لروما ونابولى والريف الإيطالى ساحة للكوميديا غير المحتشمة ، حيث يلعب دى سيكا عادة دور الشرطى وچينا لولو بريچيدا أو صوفيا لورين دور العاهرة ذات القلب الذهبى تقريبا . التقت الواقعية الجديدة بقالب «التليفونات البيضاء» .

مع الانتعاش التجارى ظهرت حالة تجديد للأنواع القديمة المحببة . أفلام المشاهد الضخمة التى طالما فتنت الجمهور الإيطالى جرى إنتاجها الآن بنسخ أمريكية – إيطالية بنجوم أمريكيين . فيما بعد، فى الستينيات ، وُظف نجوم ومخرجون أمريكان (أو ممثلون ومخرجون إيطاليون أطلقت عليهم أسماء أنجلو ساكسونية) فى معالجات إيطالية لنوعية أفلام الرعب الهولى وودية القديمة الأسلوب ، وكان أفضلها هو ما قدمه ماريو باڤا (*1914*) وأفلام «الويسترن سباجتى» التى كان أنجح مخرجيها سيرجيو ليونى (*1921*) .

ومع هذا ففى نهاية الخمسينيات بدأ مخرجون جدد فى تطوير التجربة الواقعية

الجديدة فى اتجاهات فردية جديدة . وكان أول دليل واضح على ظهور جيل جديد هو فيديريكو فيلليني (1920) . بدأ فيلليني حياته العملية رسام كاريكاتير صحفى قبل العمل كاتبا فى بعض من أبرز أوائل أفلام الواقعية الجديدة ، من بينها «روما مدينة مفتوحة» ، وقد كشف فيلماه الأولان بشكل غريب عن تأثير هاتين التجربتين كلتيهما ، فقد كان «*Luci del varieta*» (*1951*) وصفا كوميديا محزنا لحياة فرقة تشخيص(*) جوالة بائسة ، كما كان «*الشيخ الأبيض*» (*1952*) كوميديا عن عمل الفوميتى (قصص شرائط الصور الفوتوغرافية) .

ربما كان «*العجول*» (*1953*) فيلما أكثر أهمية ، سواء فى مسيرة فيلليني أو فيما أعقبه من تطور فى السينما بشكل عام ، لما أثاره من اهتمام بين صانعى الأفلام فى جميع أنحاء العالم بالأعمال التى تدور حول مجموعات صغيرة من الشباب الذين يجوبون بقلق وبدون هدف شوارع المدن الصغيرة . والفيلم ، الذى تدور أحداثه فى ريمينى حيث عاش فيلليني صباه ، كان جديدا فى تحرره العبقرى من تقاليد الحبكة وفى دراسته لطبقة جديدة تماما على السينما آنذاك - الشباب البرجوازى غير المستقر ، الآمن ماديا المشتت روحيا .

ثم جاء فيلم فيلليني التالى «*الشارع*» (*1954*) ، وهو بمثابة درس أخلاقى متكلف عن لاعب سيرك جوال ، ليحقق نجاحا عالميا كبيرا ، كما ستفعل من الآن فصاعدا أفلامه التالية جميعها باستثناء «*البرميل*» (*1955*) تقريبا ، وهو قصة خرافية لاذعة عن مجموعة محتالين تافهين . وفى «*ليل كابيريا*» (*1956*) ، كما فى «*الشارع*» ، قامت بالبطولة جوليتيا ماسينا زوجة فيلليني فى دور مومس دونكيشوتية هذه المرة . ومع «*الحياة اللذيذة*» (*1960*) أخذ إبداع فيلليني اتجاها جديدا ، حيث أصبحت أفلامه من هذه اللحظة أشبه بمهرجانات ضخمة حافلة بالرؤى التى تعلق بطريقة قاسية وكوميدية لاذعة وغير مباشرة على المجتمع المعاصر «الحياة اللذيذة» جدارية تصور روما الحديثة ؛

(*) فرقة *revue* جوالة : تقدم عادة عرضا مسرحيا يشتمل على الرقص والغناء ، ويهدف إلى السخرية من الأحداث الجارية والأزياء السائدة . والتعريب أعلاه اجتهاد تقريبى - المترجم .

«ثمانية ونصف» (1963) انطباع سوريالى عن الوحشة والاضطراب العصبى اللذين يعيشهما فنان مبدع فى العصر الحديث ؛ «چوليتيا والأشباح» (1965) مشهد فانتازى آخر لمجتمع الستينيات ؛ «ساتيريكون – فيللينى» (1969) يطرح ، فى معالجة رفيعة الزخرف لبترونيوس ، تأملات مباشرة عن أيامنا نحن وتفسخنا نحن ، ثم بدت مواهب فيللينى العظيمة بوصفه صانعًا للْمشَاهد متحققة فى أكمل صورها فى ثلاثة أفلام قدمها فى السبعينيات «المهرجون» (1970) دراسة غير سردية عن أهل السيرك تتسم بالاعتدال ، من إنتاج التليفزيون الإيطالى ، وكان بمثابة تحسس تحضيرى لأسلوب «روما – فيللينى» (1972) الذى مزج بين صورة المدينة الخالدة واستحضار مفعم بالحنين لذكريات من شباب فيللينى عشية الحرب وخلالها . و«روما – فيللينى» يبنى من متتابعات مشاهده الانطباعية الرخوة الترابط عرضا ضخما مبهرا يتسم بالمتانة والبراعة المذهلة . وهو يدين بالكثير إلى تصوير جوسيبى روتونو وديكورات وأزياء دانيلو دوناتى وشريط الصوت البديع المعتمد على موسيقا نينو روتا ، ذلك المؤلف الموسيقى المحنك والغزير الإنتاج للسينما الإيطالية . ثم جاء «إنى أتذكر» قريناً لسابقه ، حيث يعود فيللينى مرة أخرى إلى ريمينى شبابه . وليس من المدهش أن تكون هذه الأعمال المنغمسة صراحة فى الذات والسيرة الذاتية هى أفضل إنجازات فيللينى الخاصة . على النقيض من ذلك جاء فيلم «كازانوفا – فيللينى» (1977) ، الذى يدور حول شخصية يعترف فيللينى بمقته لها ، باردا مخيبا للآمال . أما «بروڤة أوركسترا» (1979) ، تلك الحدوتة السياسية الرائعة والخادعة فى بساطتها ، فقد كشف عن وجه جديد من أوجه موهبة فيللينى السخية .

مايكل أنجلو أنطونيونى (1912) هو الاسم الإيطالى الآخر الكبير التأثير فى فترة الخمسينيات والستينيات ، كان أحد نقاد مجلة «السينما» ومخرجا تسجيليا ومساعدا لكارنيه فى «زوار المساء» قبل أن يقدم فيلمه الروائى الأول «قصة حب» فى 1951 . وقد عالج فى هذا الفيلم وما تلاه من أفلام متاعب الطبقة الوسطى – «المنهزمون» (1952) ذلك العمل الغريب الذى تدور أحداثه فى ثلاثة بلدان مختلفة ، و«سيدة بلا زهور كاميليا» (1953) و «المحبة» (1955) . ثم فى «الصرخة» (1957) على أنطونيونى إلى

أسلوب وبيئات أقرب إلى الواقعية الجديدة ، ليحكى قصة رجل يُبْعَد عن زوجته ويتشتت فى طرق وادى «بو» .

لقد كشفت هذه الأفلام عن فهم أنطونيونى الحاد لموضوع العواطف الشخصية ، إلا أنه مع فيلم «المغامرة» (1960) فحسب اكتمل له أسلوبه المتميز والشديد التفرد ، واهتمامه الخاص بهشاشة وزوال العواطف الإنسانية الأساسية فى العالم الحديث . هذه الاهتمامات تابعها أنطونيونى فى أفلام تالية ، «الليل» (1961) و«الكسوف» (1962) و «الصحارى الحمراء» (1964) ، استخدمت فيها دائما الأطر الزمكانية والعناصر الجغرافية المحيطة بما يعكس الحدث ويرد عليه ، بما يخلق :

.. توتراً بين الإطار المكانى والشخصيات ، بحيث يبدو ما يحدث مشروطا إلى حد ما بمكان حدوثه . إن مشهد استكشاف الجزيرة فى «*L'avventura*» ، وهو واحد من أروع المشاهد تماسكا فى السينما الحديثة كلها ، يقدم لنا أسلوب أنطونيونى بطريقة شديدة الترابط والاتصال . فكل مواجهة مفاجئة ، كل لقطة للصخور أو البحر أو الأرض الجرداء ، كل شذرة مسنونة أو غير مباشرة من الحوار ، كل تدخل خارجى .. إنما يدفع هذا الاستكشاف لفضاء العقل إلى الأمام . «أريد أن أتتبع شخصياتى إلى ماوراء اللحظات التى تعتبر تقليديا لحظات مهمة «هكذا يقول أنطونيونى » لأظهرهم حتى عندما يبدو أن كل شىء قد قيل»(*)

وفى السنوات التى تلت قام أنطونيونى بتوسيع نطاق تأملاته للمجتمع المعاصر والوجدان المعاصر . فقدم فى بريطانيا . «انفجار» (1966) حيث تناول بالفحص والاختبار حالة الضجر والقلق التى يعيشها الشباب الجديد الذى فرض نفسه اجتماعيا وثقافيا . وفى 1969قدم أنطونيونى فى أمريكا رؤية عميقة ضخمة لتصدع وتحلل المجتمع الأمريكى فى فيلم يحمل اسم الموقع الذى جرى فيه التصوير ، «زابريسكى بوينت» . وفى «المسافر» (1975) عاود أنطونيونى نشاطه وحيويته ، من خلال قصة

(*) بينيلوب هاوستن ، السينما المعاصرة (لندن 1963،) .

بوليسية عن صحفى يسافر من إفريقيا عبر أوروبا لاكتشاف هوية مهرب أسلحة من العالم الثالث . والفيلم ينجح فى تقديم حل لعقدة قصته بطريقة تتبدى فيها موهبة أنطونيونى الرفيعة فى إخراج المشهد فى أكمل صورها .

عمل الشاعر الماركسى بيير باولو بازولينى (*1922-1975*) كاتبا مع مورو بولونينى قبل أن يقوم بإخراج «متسولون» فى *1961* . ولقد كشف هذا الفيلم ، هو و«ماما روما» (*1962*) عن آثار قوية باقية للواقعية الجديدة ، بتناولهما لحياة الشباب الذين يدفعهم الحرمان وفقر الظروف الاجتماعية إلى الانحراف . ثم جاء فيلمه التالى «الإنجيل الثانى» (*1964*) فى اتجاه معاكس على نحو مذهل : محاولة لإعادة تصوير آلام المسيح على طريقة المذهب الطبيعى ، تناولت بشكل عرض علاقات الماركسية بالكنيسة الكاثوليكية . وفى حدوتة «*Uccellaccie uccellini*» (*1966*) . وظف بازولينى الأمثولة الكوميدية لتبيان حجم أزمة الماركسية الإيطالية . ثم قام فى «أوديب ملكا» (*1967*) و «ميديا» (*1970*) بصبغ القصص الكلاسيكى بتأويلاته الشعرية والبصرية الخاصة . وفى «افتراض» (*1968*) ، وهو ربما أفضل أفلامه ، يصور عواقب اقتحام شخصية هى المسيح أو الشيطان ، لها قدرة لاتقاوم على الغواية ، لحياة أسرة برجوازية ثرية . ومرة أخرى عاد بازوليني إلى القصص الأخلاقى ، السياسى ، من خلال صور الوحشية وأكل لحوم البشر فى «حظيرة الخنازير» (*1969*) . ثم على غير المتوقع ، كعادته دائما ، انتقل بازوليتى فجأة إلى سلاسل القصص القديمة ليقدمَ أفلاما مأخوذة عنها ؛ «ديكاميرونى» (*1971*) ، «حكايات كانتربرى» (*1972*) ، «ألف ليلة وليلة» (*1974*) . وفى *1975* قُتل بازولينى فى ظروف غامضة عقب الانتهاء فى فيلمه الأخير «صالو» ، الذى كان بمثابة شهادة غريبة مروعة لرجل عاش (كما سجلتْ كتاباتُ ذلك الوقت) تجربةً مريرة من الإحساس بانكشاف الوهم على المستويين الشخص والسياسى . و«صالوا» ينقل تجربة الماركيز دى صاد «*120* يوما فى سادوم» إلى القرن العشرين ، إلى جمهورية «صالو» قصيرة العمر التى كانت آخر حصن لموسولينى ، حيث انفجار الأعمال الوحشية الأقرب إلى إبداعات دى صاد الخيالية . وليس فى تاريخ كله فيلم

حاول بمثل هذا العناد التأثير فى المشُاهِد عن طريق جرح مشاعره وإصابته بالتقزز ، دون تنازل عن الدور المعتاد للسينما فى الإغراء .

أما ڤيسكونتى فبدا وكأنه قد جدد نفسه فى الستينيات ، منسحبا كلية من ماضيه مع الواقعية الجديدة ليقدم سلسلة أفلام غنية الزخرفة ذات طابع أوبراتى وفخامة أوبراتية : «الفهد» (*1963*) عن رواية للامبيدوسا ، «*Vaghe stelle del Orse*» (*1965*) ، «سقوط الآلهة» (*1970*) وهو عمل ضخم عن تفكك الرايخ الثالث ، «الموت فى ڤينيسيا» (*1971*) . كما قدم ڤيسكونتى وسط هذه الأفلام معالجة حرفية غريبة لرواية «الغريب» (*1967*) لكامى ، وفى أخريات حياته أطلق العنان بشكل متزايد لعشقه الطبيعى للميلودراما الغنائية المزخرفة ؛ فجاء «لودڤيج» ترجمة ممتازة لما كان يمكن لفوكس القرن العشرين أن تقدمه فى الخمسينيات ، كما كان فيلماه الأخيران عملين ميلودرايين دقيقى الصياغة بما لا يشير إلى وهنه البدنى المتزايد .. «*Gruppo di famiglia in un interno*» (*1974*) و«البريئة» (*1976*) المأخوذين عن أعمال لجابرييل دانتزيو ،

لقد بدت السينما الإيطالية فى الستينيات قادرة على استيعاب العديد من الأساليب المختلفة والمواهب المتنوعة . فأفلام إرمانو أولمى (*1931*) تهتم بشكل مميز بمتابعة حياة العمل التى يحياها الأفراد العاديون وتصويرها بمزيج من البصيرة التسجيلية والرؤية الكوميدية الدافئة الحانية «الوظيفة» (*1961*) يصف الاحتكاكات الأولى لشاب برىء بعالم المكاتب التجارية ، «الخُطاب» (*1963*) يصور التمزق الذى يحدث لشاب وفتاة مخطوبين من جراء سعى الشاب للبحث عن فرصة عمل أفضل فى منطقة أخرى من البلاد «يوما ما» (*1970*) يتناول التناقض بين قيود الحياة المستقرة وحرية أشكال الوجود الأكثر تشردا كما تبدو بذلك النمط الغريب من السُكنى لجامعى القمامة فى ميادين المعارك القديمة فى إيطاليا ما بعد الحرب مباشرة . وفى *1978* فحسب أنجز أولمى تحفته الفنية الكبرى «شجرة القبقاب» ، عمل ملحمى عن حياة الفلاحين شمالى إيطاليا بدايات القرن العشرين ، منفذ بواقعية روحية مختلفة تماما

عن الاتجاهات شبه المثالية فى «الأرض تهتز» أو (*1900*) .

عمل فرانشيسكو روزى (*1922*) مساعدا لڤيسكونتى قبل أن يتجه إلى الإخراج ويقدم «التحدى» (*1957*) . ولقد تبدى أسلوبه التسجيلى الصارم فى أفضل صوره فى سلڤاتورى چوليانو» (*1961*) عن قصة حياة وموت قاطع طريق صقلى شهير ، وفى «*Le mani sulla citta*» (*1963*) الذى كان بمثابة إدانة قوية للمضاربات فى صناعة البناء ولفساد السياسة المحلية الذى يحميها ، و«لحظة صدق» (*1965*) الذى أنتج فى أسبانيا عن كواليس مصارعة الثيران . وفى *1967* ، وعلى نحو مناقض تماما لكل أعماله السابقة ، قدم روزى الحدوتة الهجائية الفاتنة «*Cérd una volta*» ، ثم فى *1970*«*Uomini contro*» .. تلك المعالجة النقدية الرفيعة لدور إيطاليا فى الحرب الأولى . ثم جاء «قضية ماتى» (*1972*) ، شأنه شأن «سلڤاتورى چوليانو» ، بحثا فى واقعة تاريخية حقيقية ، هى هنا وفاة أحد رجال الصناعة البارزين الغامضة . وعلى حين كان «لوتشيانو المحظوظ» استرجاعا تاريخيا يتناول حياة وموت واحد من زعماء المافيا ورجال العصابات الأمريكيين المشهورين ، جاء «جثث رائعة» المأخوذ عن رواية لليوناردو شياشيا بمثابة تفسير تاريخى ، فى تناول خيالى ، للاغتيالات السياسية الحقيقية فى الستينيات والسبعينيات . ثم قدم روزى بعد ذلك ترجمة دون المتوقع لرواية كارلو ليڤى «*Cristo si é fermato Eboli*» .

ومن المواهب الأخرى التى ظهرت مع نهاية الخمسينيات مورو بولونينى (*1923*) ، فرانكو روسِّى (*1919*) الذى لم يقدم ثانية شيئا له نجاح فيلمه «*Amici per lapelle*» (*1955* ، بييترو چيرمى (*1914- 1974*) الذى قوبل فيلمه الكوميدى التعليمى «الطلاق على الطريقة الإيطالية» (*1962*) باستحسان عالمى ، إيليو بيترى (*1929*) ، ڤاليريو زورلينى (*1926*ماريو بيلوكيو (*1940*) ، والروائى جوسيبى باترونى جريفى (*1924*) .

يعتبر برناردو بيرتولوتشى (*1941*) ، وبشكل متميز ، أطرف المخرجين الجدد الذين ظهروا فى الستينيات . قدم فيلمه الأول «*La commare Secca*» وهو فى العشرين من عمره ، كما قدم فى «قبل الثورة» (*1964*) معالجة أصيلة وشعرية للتربية السياسية

والعاطفية لصبى ريفى من الطبقة الوسطى . وبعد فيلم دون المستوى ، «شريك» (*1969*) الذى كان تحية لجودار ، استعاد بيرتولوتشى عافيته بصورة مدهشة فى فيلمين رائعين ، «استراتيجية العنكبوت» (*1970*) و«المتلائم» (*1970*) ، يتناولان بالبحث الساخر والمتفرد الأسلوب فترة الثلاثينيات الفاشية .

وفى السبعينيات وصل بيرتولوتشى إلى مكانة عالمية سامقة . جاء «التانجو الأخير فى باريس» تصويرا مأساويا فريدا للمعاناة الشخصية ، وقد أثار اهتمام الرأى العام أينما عرض بسبب صراحة مناقشاته الجنسية. وفى «*1900*» حاول تقديم بانوراما واسعة للقرن ، وإن كان يُعاب عليه التفكير السياسى المشوش وبعض نجومية الأداء والترهل بوجه عام . وفى «القمر» (*1979*) ساد ولع بيرتولوتشى بالأسلوب الأوبراتى والميلودرامى .

ومن الجوانب الطريفة فى صناعة السينما الايطالية فى تلك الفترة المساهمة المتنامية للراديو والتليفزيون الإيطالى (راى) فى إنتاج أفلام روائية لمخرجين بارزين . حيث قدم «*I clowns*» (*1970*) لفيللينى ، «استراتيجية العنكبوت» لبيرتولوتشى ، «أعمال الرُّسُل» (*1968*) ، و«سقراط» (*1970*) لروسيللينى ، «*I ricuperanti*» (*1970*) لأولمى ، «مذكرات شيزوفرينى» (*1961*) لنيلوريسى ، علاوة على الفيلم الأول لليليانا كاڤانى «فرانسيس الأسيسى» ، والأفلام الأولى للنقاد السينمائيين : «التحقيق» (*1970*) لجيوڤانى أميكو ، «أوليمبيا إلى أصدقائها» (*1969*) لأدريانو أبرا . هذه الأفلام كلها أنتجها «راى» ، بالتعاون مع هيئات تلفزيونية أجنبية غالبا ، وبميزانيات كافية ونظام مهذب يسمح للمخرجين بالتحرر من الإشراف المبالغ فيه للمنتجين العاديين . «إن التلفزيون» ، كتب بيرتولوتشى ، «ليس بحاجة لبيع تذاكر . ثمة إمكانية أكبر كثيرا للتجريب المنهجى» . هكذا وجد صانعو الأفلام فى التليفزيون فرصا لم تكن السينما التجارية لتمنحها لهم إلا فيما ندر .

عرفت أسبانيا صناعة السينما منذ *1896* ، وقدمت إلى العالم مخرجا فذا مثل بونويل ، غير أنه على مدار ستة عقود لم يظهر فيلم أسبانى واحد جدير بالاهتمام

النقدى الجوهرى .. فيما عدا «لاس هوردس» وبعض أفلام فترة الحرب الأهلية التى قدمها أجانب . ومع نظام فرانكو أضيفت الرقابة الصارمة والضغوط العقائدية إلى ما هو قائم من قبل من إفلاس فنى . غير أن بداية الخمسينيات شهدت بداية نهضة ما . وكان ذلك إلى حد بعيد بفضل الجهود الواعية لخوان أنطونيو بارديم (1922) ولويس جارسيا بيرلانجا (1921) ولنجاح عملهما الذى تعاونا فيه معا «حمد الله ع السلامة يا سيد مارشال» (1952) ؛ وهو فيلم كوميدى انتقادى عن رد فعل إحدى القرى الصغيرة تجاه الرخاء غير المتوقع الذى عادت به عليها معونات مشروع مارشال . وقد كتب بارديم فى 1955 ، ها هى السينما الأسبانية ، بعد ستين عاما من عمرها ، سياسياً غَيْرُ مؤثرة ، اجتماعيا زائفةٌ ، فكريا فى الحضيض ، جماليا بلا قيمة ، صناعيا مفلسةٌ . والآن نتمنى أن نكافح من أجل سينما وطنية بحب وإخلاص وشرف» .

وفى 1955 تشجعت السينما الأسبانية بالنجاح التجارى الكبير لفيلم «خبز ونبيذ» ذلك الخليط البارع من الكوميديا والرثاء والدين الذى أخرجه لا ديسلاو ڤايدا ، الابن المغترب للسيناريست المجرى لاتسلو ڤايدا الذى كتب أفضل أفلام بابست فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات . كما قدم بارديم «موت راكب دراجة» (1955) و «Calle Mayor» (1956) . أما بيرلانجا ، الذى تألق فى أسلوب الكوميديا السوداء المتطرفة ، والذي يدين بالكثير للويس بونويل أعظم من أنجبت أسبانيا من المخرجين ، فقدم «بهدوء» (1962) «الجلاد» (1964) . كما شهدت نهاية الخمسينيات مولد مجموعة من المخرجين الشبان الأسبان كان أطرفهم وبشكل ملحوظ كارلوس ساورا (1932) . كان الفيلم الأول لساورا «الصعاليك» (1960) بمثابة دراسة للمنحرفين الصغار شديدة التأثر بالواقعية الجديدة ، ثم جاء «المطاردة» (1966) أكثر مغامرة ، وانتقادا رمزيا للمجتمع الأسبانى من خلال حبكة تصور حفلة صيد . كما اكتشف المخرج الإيطالى ماركو فيريرى (1928) تيارا اسبانيا كلية للكوميديا السوداء فى «El cochecito» (1959) ، حيث يقدم قصة رجل عجوز محترم سليم الأطراف ولكنه يرغب فى كرسى متحرك مثل بقية أصدقائه .

اليونان هى الأخرى أفرزت جيلا جيدا من صانعى الأفلام الشباب ، وإن تكن الوعود التى بشرت بها الأعمال الأولى لچورچ تساڤيلاس ونيكوس كوندوروس والأمريكى التعليم جريج تالاس ، وقبلهم جميعا ميشيل كاكويانيس (*1922*) ، لم تُثْبت بعد الخمسينيات . عمل كاكويانيس أثناء الحرب مع جماعة التسجيليين البريطانيين بلندن وكانت أفضل أفلامه فى اليونان فيما بعد «طرح الريح فى أثينا» (*1953*) ، «ستيلا» (*1954*) «الفتاة ذات الثوب الأسود» (*1957*) . ثم حقق فى العقد التالى قدرا طيبا من النجاح بفيلمه اليونانى - الأمريكى الصاخب «زوربا اليونانى» (*1966*) .

مع نهاية الخمسينيات كان انجمار برجمان (*1918*) هو فعليا حامل رآية السينما السويدية الوحيد . ومن المفارقات أن عمله بدا أكثر قابلية للتسويق كلما أصبح متفردا أكثر ومحيرا أكثر من حيث المحتوى والصياغة . وكان برجمان قد دخل إلى عالم السينما فى *1944* بالمشاركة فى كتابة «نوبة جنون» لألف سيوبرج ، المخرج الذى واصل تقاليد سيوستروم وستيللر . مزجت أفلامه الأولى بين الرصد الاجتماعى والأسلوب التعبيرى (الأزمة - *1946* ، السجن - *1949*) . ثم أتت بعد ذلك مجموعة من الأعمال تناولت مشكلات ومصاعب العلاقات العاطفية والجنسية والزوجية - من بينها «استراحة صيف» (*1951*) ، «نساء منتظرات» (*1952*) ، «صيف مع مونيكا» (*1952*) ، «درس فى الحب» (*1954*) . أما أفلامه اللاحقة ، من «الختم السابع» (*1958*) فصاعدا ، فقد جاءت أكثر ميتافيزيقية فى بحثها فى جوانب مختلفة للمعاناة الروحية والنفسية وضع برجمان قصص أفلامه فى الماضى (الختم السابع ، الوجه - *1958* ، ربيع العذراء - *1959*) وفى الحاضر (الصمت - *1963* ، الشخصية - *1966*) ، فى سويد العصور الوسطى وستوكهولم الحديثة أو فى أرض برجمان المعزولة الغريبة التى ابتكرها على جزيرة فارو المهجورة (ساعة الذئب - *1968* ، العار *1968* ، نوبة انفعال - *1969*) . غير أن أفلامه ظلت تتميز دائما بالأسلوب البصرى المرهف نَفسه . إن عظمه برجمان ، كما كتب چان داوسون ، «تكمن فى قدرته على التعبير عن هواجس عصره بلغة ذلك

العصر» (صنداى تايمز ، 20 سبتمبر 1970) . ومع هذا فقد ظل برجمان دائما معترفا بتراث الجيل الأقدم من السينمائيين السويديين ، ولعله كان يقدم لهم التحية بتوظيفه لڤيكتور سيو ستروم بطلا لواحد من أنجح أفلامه ، «فراولة بَرِّيَّة» (1957) .

تم تنشيط صناعة السينما السويدية عن طريق جهود رسمية واعية ومخططة . ففى بداية الستينيات بدأ انهيار حادّ فى عائدات شبّاك تذاكر السينما بسبب ظهور التليفزيون ، كذلك تأثرت الإيرادات المحلية من جراء فرض ضريبة ملاه باهظة عليها . كما عانى السوق الخارجى للفيلم السويدى نتيجة لتراجع شهرة برجمان . إضافة إلى أن مخرجين مرموقين مثل ألف سيوبرج وآرن ساكسدورف ، صاحب بعض من أشهر أفلام الطبيعة ، كانوا قد انقطعوا بالفعل عن العمل السينمائى .

كانت الإصلاحات الجذرية التى طرحت بوصفها إجراءات ضرورية لمقاومة هذا الموقف ، من ضمنها تأسيس معهد الفيلم السويدى ، تعتمد إلى حد كبير على الخطط التى عرضها كتاب «هل نقدر على الثقافة ؟» ، وهو من تأليف مهندس ناجح اسمه هارى سكين ، عُيِّنَ فى أعقاب ذلك رئيسا لمعهد الفيلم . كان الهدف الأساسى هو ضمان إنتاج مستمر ومتواصل للأفلام السويدية وفى الوقت ذاته ضمان التدفق الفنى والاقتصادى لهذه الصناعة . وقد تصورت الحكومة أنه طالما أن المصاعب التى تواجه السينما السبب فيها إلى حد كبير هو التليفزيون ، التابع للدولة ، فمن المعقول إلغاء ضريبة الملاهى ، وفرض رسم بدلا منها على عائدات السينما بمقدار 5٪ لتمويل نشاط معهد الفيلم السويدى .

وكان أكثر من نصف المبالغ التى يتم تحصيلها من هذا الطريق يوجه للدعم المباشر للأفلام السويدية : 20٪ إعانة للأفلام بالنسبة لدخلها ؛ 18٪ جوائز تقدير للأفلام الروائية المتميزة ؛ 2٪ جوائز تقدير للأفلام التسجيلية المتميزة ، 10٪ لتعويض خسائر الأفلام السويدية التى تفوز بجوائز ولكنها تعجز عن تغطية تكلفة إنتاجها من العرض بالسوق المحلى . وقد أثبت هذا النظام النموذجى للتعويضات أهميته الخاصة حيث جعل تقديم أفلام رفيعة المستوى مربحا للمنتجين شأنه شأن تقديم مغامرات

تجارية محضة (رغم أن اختبار مستوى الأفلام يتم بطريقة واقعية : حيث تقوم لجنة التحكيم بتقييم الأفلام على أساس ما تحقق فيها بالفعل وليس طموحات أو نوايا صانعيها) . هكذا كانت لدى المنتجين السويديين فى الستينيات وبداية السبعينيات الشجاعة لتقديم موضوعات غير مألوفة من قبل وتجريب مخرجين جدد .

كما تم توظيف نسبة 5٪ من الرسم المذكور لأعمال العلاقات العامة والدعاية والترويج ، وليس قليلا الدَّوْرُ الذى لعبه هذا القطاع من العمل في نجاح الفيلم السويدى خارجيا . أما النسبة الباقية من تمويل معهد الفيلم السويدى فخصصت لإنشاء أرشيف أفلام ممتاز ومدرسة للسينما تعمل بنظام «الورشة» ، ولدعم وتشجيع نوادى السينما والنقد السينمائى وصناعة أفلام الهواة على أمل أن تساهم فى تقديم مواهب جديدة لصناعة السينما الوطنية . وفى 1967 بدأ المعهد ذاته فى إنتاج الأفلام ؛ وكان أول أعماله «إنهم يدعوننا غير لائقين» بمثابة إعلان مثير للدهشة عن موهبة اثنين من الطلاب هما يان ليندكيست وستيفان يارل . (الفيلم عبارة عن دراسة بإسلوب سينما الحقيقة عن حياة الشباب الشبه منحرفين فى ستوكهولم . وقد عاد يارل بعد اثنى عشر عاما فى فيلم «حياة محترمة» إلى الشباب أنفسهم لدراسة آثار هذه السنوات عليهم – وكانت آثارا مأساوية فى معظم الحالات) .

كنتيجة مباشرة لإصلاحات صناعة السينما تضاعف الإنتاج بعد 1962 واستطاع عدد من أصحاب المواهب البارزة الزحف إلى المقدمة . بو وايدربرج (1930) ، واحد من أكثر نقاد العناصر الرجعية فى السينما السويدية صراحة قبل تقديم فيلمه الأول «عربة الأطفال» فى 1963 . وقد كشفت أعماله فيما بعد عن رؤية رومانتيكية حلوة / مرة للماضى كما فى «إلڤيرا ماديجان» (1967) ، وعن رؤية لاتقل رومانتيكية لتاريخ الاشتراكية السويدية كما فى «نهاية راڤين» (1963) و«أدالين 31» (1969) . وفى «جوهيل» (1971) قدم وايدربرج قصة المهاجر السويدى الذى صار بمثابة شاعر القبيلة بالنسبة للحركة العمالية الأمريكية . ڤيلجوت سيومان (1924) ، رغم استمتاعه الواضح بالنجاح السىء السمعة لخلطته الخاصة من السياسة والجنس فى «أنا صحافة بذيئة»

(1967) و«شارلى المحمر خجلا» (1971) إلا أنه مخرج نو قدرات أصيلة تتبدى فى أفلام مثل تحفته البليغة «أختى حبيبتى» (1965) وفى معالجته المرهفة لتأثير حياة السجن على أحد المنحرفين الأذكياء «أنت تكذب! » (1970) . الممثلة ماى زيترلنج (1925) ، بعد تقديم عدد من الأعمال التسجيلية فى بريطانيا لحساب تليفزيون بى بى سى ، قامت بإخراج مجموعة من الأفلام الروائية فى السويد ، متفاوتة القيمة لكنها متفردة : «غرام الأزواج» (1964) ، «ألعاب ليلية» (1966) ، «دكتور جلاس» (1968) ، «البنات» (1969) . ومن المخرجين الذين قدموا أعمالا أولى بارزة مع أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات كييل جريد (1936) صاحب «هو جو وچوزفين» (1968) و «هارى مانتر») (1970) ؛ يوناس كورنل (1938) صاحب «أحضان وقبلات» (1967) و «ليلا ونهارا» (1970) ؛ ليس فورسبرج الذى هاجم فى فيلم «الاقتحام» (1969) نظام الرعاية الصحية العقلية وإمكانية وجود الرقابة فى مجتمع «حر» .

يورن دونر (1933) قدم أفلامه الأولى فى هذا المناخ السويدى الإيجابى (يوم الأحد فى سبتمبر – 1963 ، أن تحب – 1964) قبل عودته إلى موطنه الأصلى فنلندا ليملأ صناعة السينما هناك حيوية بأفلامه التى تركزت حول موضوعات جنسية : «المغامرة تبدأ هنا» (1965) ، «أسود على أبيض» (1967) ، «صور نسائية» (1970) . وفى 1978 عيِّنَ دونر رئيسا لمعهد الفيلم السويدى .

من أشهر المخرجين الدانمركيين ، باستثناء دريير ، المخرج التسجيلى يورجن روس (1922) ، والزوجان بيارن (1908) وأستريد ينسن (1914) اللذان تخصصا فى أفلام عن الطفولة (ديتى ابنة الإنسان –1946) ، يال وحيدة فى العالم – 1949) . ومع أن جزءا كبيرا من إنتاج نهاية الستينيات ، عقب إلغاء الرقابة ، كان أفلاما جنسية تافهة للتصدير ، فإن عددا من المخرجين الجدد ، الشباب ، قدموا أفلامهم الأولى فى العامين أو الثلاثة الأواخر من ذلك العقد . ضمن هذه الأفلام «الجوع» (1966) لهيننج كارلسن ، وهو إنتاج سكنديناڤى مشترك قام فيه بدور متميز واحد من أفضل الممثلين السويديين فى جيله ، بير أوسكارسون .

ألمانيا الغربية ، وقد فشلت حتى وقت قريب فى استعادة مجدها القديم فى الثقافة السينمائية ، فجأة وجدت نفسها ممسوسة بـ «موجة جديدة» حيوية فى نهاية الستينيات . فى 1966 قدم الكاتب المشهور وقتها ألكسندر كلوج (1932) «وداع من أمس» ، تحليلا نفسيا فلسفيا لفتاة منحرفة . وفى العام التالى حقق الفيلم الثانى والصارم لچين مارى شتراوب «أخبار انا ماجدالينا باخ» نجاحا فنيا لافتا للأنظار . مخرجون شبان آخرون مثل ڤيرنر هير تسوج ، راينر ڤيرنر فاسبندر ، ڤولكر سكلوندورف ، بالإضافة إلي حركة سينمائية «سرية» كبيرة ، تقدموا جميعا إلى الساحة السينمائية مع نهاية العقد ؛ وكان لهم أن يمنحوا السينما الألمانية وجودا عالميا فى العقد التالى .

هولندا ، رغم تراثها المتين فى مجال السينما التسجيلية ، كان إنتاجها الروائى قليلا دائما ، وإن يكن ثابتا – فى حدود أربعة أو خمسة أفلام سنويا . وكان مخرجوها القدامى البارزون هم فونس ريدميكرز (1921) صاحب «قرية على النهر» (1959) و «السكين» (1961) و «رقصة مالك الحزين» (1966) ، المخرج التسجيلى المتميز بيرت هانسترا (1917) صاحب «نفخة البوق » (1958) و«غراميات عضو البرلمان» (1960) . ومع أواخر الستينيات ، مرة أخرى ، بحث المخرجون الشباب عن فرص لعمل أفلام روائية . قدم المخرج التلفزيونى هارى كوميل (1940) فيلم «مسيو هاواردن» (1968) لحساب شركة باركفيلم التى أسسها الناقد روب دو مى ، والتى انتجت أيضا لإيريك توربسترا (1937) «بطل خفق القشدة» (1969) . كما تعاون ڤيم ڤيرستابن (1937) وبيم دى لابارا (1940) فى تقديم بعض الأفلام الروائية .. «چوزيف كاتوس» (1966) ، «هواجس» (1969) ، «فيلم أزرق (فاضح)» (1971) . كذلك قام الكاتب هوجو كلاوس ، مؤلف بعض أفلام ريد ميكرز ، بإخراج فيلم «الأعداء» (1968) إنتاجا هولنديا بلچيكيا مشتركا . كما فاز فيلم فيلو برجشتاين (1932) «المساومة» بجائزة العمل الأول فى مهرجان ڤينيسيا 1968 .

وفى بلجيكا قدم أندريه ديلڤو فيلمين يحملان رؤية شديدة الخصوصية ؛ «الرجل

الذى قصَّر شعره» (*1966*) و «ليل .. قطار» (*1969*) . ثم جاء فيلمه التالى (مقابلة فى براى» (*1971*) استدعاء مبهرا وبليغا لذكريات فترة الحرب الأولى ، وهو إنتاج فرنسى - ألمانى غربى مشترك .

فى كل دول العالم تقريبا ، حتى تلك التى لم يكن لديها تراث سينمائى قائم بالفعل ، بدا أن هناك فرصا للمخرجين المتميزين لعمل أفلامهم ، للاتجاه إلى السينما شكلا للتعبير عن أنفسهم كما كان يمكن لهم قبل عقد أو عقد ونصف أن يتجهوا إلى الشعر أو القصة .

فى الشرق الاشتراكى أيضا كان قد حان وقت التغيير . مات ستالين فى *1953* ، وبشر مؤتمر الحزب العشرون فى *1956* بعقيدة سياسية وثقافية أكثر تنقيحا فى الاتحاد السوڤيتى . وحتى من قبل *1956* كانت هنالك إشارات لمواقف أكثر إنسانية ، فى أفلام مثل «العائلة الكبيرة» (*1954*) و«قضية راميا نتسيف» (*1955*) أما فيما يخص الموقف من الغرب فقد كان المؤشر على وجود نقلة حقيقية هو فيلم جريجورى تشُكراى الأول «الحادى والأربعون» (*1956*) ؛ وهو إعادة لفيلم بروتازانوف فى *1927* عن علاقة الحب المحكوم عليها بالموت العاجل بين مقاتلة «حمراء» غير نظامية وأسيرها الضابط «الأبيض» . فى العام التالى عاد المخرج القديم المحنك كالاتوزوف ، والذى كان قد اختفى فعليا بعد «ملح شفانيتيا» فى *1930* ، عودة مثيرة من خلال «البجع الطائر» (*1957*) حيث استخدم مهاراته الفنية دون خوف من تهمة الشكلانية ، وصوَّر الحرب الثانية فى إطار واقعى بدلا من البطولى . وكانت الحرب موضوعا لأعمال أخرى أيضا ؛ أول فيلم يخرجه الممثل سيرچى بوندرا تشُك (*1920*) ، «قدر رجل» (*1959*) ، و«أغنية جندى» (*1959*) لتشُكراى . وفى *1961* مهد فيلم آخر لتشكراى ، «سماوات صافية» ، أرضا جديدة بإشارته إلى أيام الظلام السابقة وما أسفر عنه موت ستالين من راحة . وللمرة الأولى منذ سنوات عديدة بدأ يتم تداول الأفلام السوڤيتية فى الغرب . كذلك ظهر جيل جديد من المخرجين : من چورچيا ريڤير شخيدزى (ساحتنا - *1957*) وتينجى عبد الله (*1924*) (حمار ماجدانا - *1956* ، أطفال شخص آخر - *1959*) ، ليف كوليا نوف

(1927) ، ياكوف سيجيل (1923) الذى شارك فى إخراج «المنزل الذى أعيش فيه» (1957) ، ألكسندر ألوف (1923) ، ڤلاديمير نوموف (1927) الذى شارك فى «سلام للقادم الجديد» (1961) ، أندريه تاركوڤسكى (1932) (طفولة إيڤان - 1962 ، أندريه روبليڤ - 1967 ، سولاريس - 1972 ، المرآة - 1974) ، أندريه كونشالوڤسكى (1937) (المعلم الأول - 1965، سعادة أسيا - 1966) ، وصاحب الموهبة الشاعرية الغنية الچورچيانى المولد الكييڤى الإقامة سيرچى باراديانوف (1924) (ظلال أسلافنا المنسيين - 1964 ، لون الرمان - 1966) ، .. ثم توقف عن العمل نظرا لاعتقاله ..» .

كما كان هنالك أيضا حالة إحياء ملحوظة فى صفوف الجيل الأقدم . فقد قدم ميخائيل روم فيلما حربيا جيدا بعنوان «تسعة أيام بسنة كاملة» (1961) وفيلما عن النازية ، «الفاشية العادية» (1965) . كما عاد دونسكوى إلى جوركى ليقدم «فوما جورديڤ» (1956) غير أنه لم ينجح فى الإمساك بالأسلوب الملحمى البسيط لثلاثية جوركى سواء فى هذا الفيلم أو فى فيلميه عن طفولة وشباب لينين «قلب أم» و«إخلاص أم» (1966) . كذلك قدم الباقون من جماعة إف ئى كيه إس بعضا من أفضل أفلام هذه الفترة ، أعقب كوزينتسيئى فيلمه المدهش «دون كيشوت» (1959) بعملين بارزين رائعين عن شكسبير هما «هاملت» (1964) و«الملك لير» (1970) . كما قدم يوتكيڤيتش فيلم رسوم متحركة عن «الحمّام العمومى» (1962) لمايكوڤسكى ؛ إضافة إلى المعالجات السينمائية لشخصية وحياة لينين فى «حكايات لينين» (1957) و «لينين فى بولندا» (1966) . وفى 1969 عاد إلى الاتجاهات التجريبية لجماعة إف ئى كيه إس فى الماضى من خلال دراسة جميلة متميزة الأسلوب لواقعة من حياة تشيكوڤ تحت عنوان «موضوع لقصة قصيرة» . كذلك يعتبر فيلم هيفتس البديع المأخوذ عن قصة تشيكوڤ «السيدة ذات الكلب الصغير» (1960) «موجة جديدة» خاصة نظرا لاستقلاله التام عن التراث السينمائى برمته .

ومع أواخر الستينيات ظهرت بوادر حالة تشدد وسيطرة جديدة . كان عرض الأفلام يُوقف غالبا دون تفسير ، صارت أفلام الموضوعات المعاصرة مجلبة للشك

وعرضة للاتهام . مُنِعَ عرض تاركوفسكى «أندرية روبليف» (1967) لسنوات نظرا لوجهة نظره «السلبية» فى التاريخ ، كما منع تصدير «المرآة» للمخرج نفسه. فى هذه الظروف عزف صانعو الأفلام عن التجريب ؛ ورغم وجود شائعات عن ظهور نشاط جديد مثير فى الجمهوريات القومية فلم تصل إلى العالم الخارجى سوى إشارات واهنة عن وجود سينما سوفيتية متقدمة مع نهاية السبعينيات .

تمتعت المجر بتراث سينمائى مرن ، قادر على إعادة إحياء نفسه دائما بشكل ملحوظ . فبالرغم من اضطرارها للاختفاء لفترات طويلة ، إلا أن السينما المجرية ، ومن قبل زمن كوردا ، بدت دائما قادرة على معاودة الحياة باستمرار . كانت نقطة التحول بعد السنوات الستالينية الكالحة لنظام ماتياس راكوسى هى على ما يبدو فيلم زُلطان فابرى «إنقاذ أربع عشرة روحا» فى 1954 ؛ وكان فابرى (1917) قد قدم فيلمه الأول فى 1952 . بعد ذلك ظهرت مجموعة جديدة من المخرجين : كارولى ماك (1952) ، لاشلو رانودى (1919) ، يانوش هيرسكو (1926) ، زُلطان ڤاركونيى (1912-1979) چيورچى ريڤيش (1927) ، إيمرفيهر (1926 - 1978) ، فيليكس مرياسى (1919- 1976) . ولقد كان عاما 1956/55 ذروة للإنجاز الفنى ، حيث ظهر فيهما «الدوامة» و«بروفسير هانيبال» لفابرى ، «الربيع فى بودابست» «وكوب بيرة» – الذى ظهر فيه تأثير الواقعية الجديدة – لمرياسى ، «الهاوية» لرانودى ، والفيلم الأول والبديع لفيهر «قصة حب يوم أحد » . وقد أدت أحداث 1956 السياسية إلى حدوث فجوة فى هذا التطور الفنى وكذلك إلى اختفاء فنان بارز أو اثنين اختفاءً مؤقتا ، ولكن تأسيس استوديو سينمائى ثان للأفلام الروائية ساعد على حدوث ارتفاع حاد فى معدلات الإنتاج وتنوع جديد فى الأساليب .

وفى 1963 جرت عملية إحياء أخرى يمكن ردها ، شأنها شأن نهضة السينما السويدية ، إلى جهود واعية من قبل الدولة . فقد لاحظت الحكومة المجرية وجود درجة من الجمود فى الأفلام المجرية فى وقت تدفقت فيه «الموجات الجديدة» فى سينما

البلدان الأخرى . هكذا جرى إصلاح أكاديمية الفنون الدرامية والسينمائية وتم تعيين مدرسين أكثر شبابا ، وازداد عدد الأستوديوهات إلى أربعة اعتبارا من يناير 1963 ، كما وضع شباب جديد ، متحمس فى مواقع المسئولية عن السياسات الفنية لهذه الأستوديوهات . هذا بالإضافة إلى أستوديو بيلا بالاش الذى تشكل فى 1961 تقريبا وكان مصدرا آخرا لتنشيط الحركة السينمائية ، وكان الأستوديو ، الذى بدأته مجموعة من خريجى الأكاديمية الجدد ، قد أنشىء للتغلب على مشاكل الموقف السينمائى القديم حيث كان المخرج الجديد يضطر أحيان للانتظار عدة سنوات قبل أن يجد الفرصة لتقديم فيلمه الأول . وقد وفر استوديو بيلا بالاش للشباب إمكانية اثبات قدراتهم فى أفلام أولى قصيرة ، حيث أشارت أعمالهم ، حين عرضت فى المهرجانات الدولية ، إلى ظهور موجة مجرية جديدة واضحة .

هذا الميلاد الجديد كانت له أسباب سياسية وفلسفية أيضا . فالأفلام التى بدأت تظهر فى 1963/62 ، مثل «كنتاتة»(*) لميكلوش جانشو و«حوار» لهيرسكو و«التيار» لإستڤان جال و«ناس صعب» لأندرية كوڤاش (1964) ، تناولت التاريخ الراهن بصراحة تعكس استرخاء الموقف الحكومى لدرجة لايمكن أن تُصدق فى الاتحاد السوفيتى . وإلى جانب هذه الحرية كان هنالك أيضا ولاء صانعى الأفلام الشبان وتقديرهم الرفيع للفيلسوف الماركسى چيورچى لوكاش وتأكيده على ضرورة النقد الذاتى الصريح .

جاءت «السينما الجديدة» الناتجة عن هذه الظروف مفصولة انفصالا حادا عن سينما الحقبة السابقة . وكان من أبرز سماتها التحرر من الارتباط بالأدب الذى لازم السينما المجرية فى مختلف الأحوال والظروف منذ أيامها الأولى . كما كان المخرجون الجدد أكثر ميلا إلى الترابط والتجمع من خلال الاهتمامات المشتركة والإعجاب المتبادل ، وقد ساعد على ذلك وجود فرص كثيرة للتعاون الوثيق فيما بينهم . بل إن أفلامهم تفصح عن تماسك مثير للانتباه وكأنها جسد واحد . وعلى النقيض من السينما السوڤيتية الكلاسيكية ، التى كانت سينما تحريض ونقد سياسيين ، سعى صانعو

(*) الكنتاتة : حكاية غنائية تؤديها المجموعة على أنغام الموسيقى دون تمثيل - المترجم .

الأفلام المجرية الجدد سعيا حثيثا لاستخدام الفيلم آداة للجدل السياسى- الاجتماعى .

ورغم وحدة الاهتمامات جاءت أساليب مخرجى الجيل الجديد متفردة بطريقة مذهلة ميكلوش جانشو (*1921*) قدم فيلمه الأول ، «كنتاتة» ، فى *1962* ولكن أسلوبه المميز ، اللقطات المفرطة الطول والباليهاتية التكوين ، لم يظهر إلا فى «لم الشمل» فى 1965 مع بداية تعاونه مع الكاتب جايولا هيرنادى . ثم جاءت أفلامه التالية (الأحمر والأبيض - *1967* ، الصمت والصرخة - *1968* ، المواجهة - *1968* ، رياح الشرق - *1969* ، أنجس دى - *1971* ، المزمور الأحمر - *1972* ، ايليكتريا - *1974*) الواحد منها يتكون أحيانا من عشر لقطات فحسب ، حيث قد يمتد طول اللقطة الواحدة إلى عشر دقائق ؛ لتصل مثل هذه الأفلام إلى أوج مدرسة الإخراج المسرحى فى السينما ، الرافضة بوعى لطريقة المونتاج القديمة . أما أندراس كوڤاش (*1925*) فكان أكثر تقليدية بكثير من ناحية الأسلوب وكانت ابتكاراته فى مجال الموضوع أو المحتوى ، حيث تناول بالدراسة والتحقيق المشكلات الاجتماعية الراهنة .

كان جانشو وكوڤاش يعتبران العضوين الأكبر سنا ومقاما فى حركة السينما المجرية الجديدة . وكان أكثر المخرجين الأصغر سنا موهبة ، أولئك الذين سيُقدر لهم تشكيل صورة الفيلم المجرى فى السبعينيات : إستڤان شابو (*1938*) الذى مازج بتفرد بين العاطفة والوعى التاريخى كما يتبدى فى أفلامه «عصر أحلام اليقظة» (1964) و«الأب» (*1966*) و«فيلم حب» (*1970*) ؛ إستڤان جال (*1933*) صاحب الأفلام الغريبة والرائعة بصريا «التيار» (1964) و «السنوات الخضر» (*1965*) و«الصقور»(*1970*) ؛ إيمر جايونجيوسى (*1930*) ؛ فيرينش كوسا (*1937*) ؛ ساندور سارا (*1933*) ؛ جانوش روشا (*1937*) ؛ فيرينش كاردوس (*1937*) ؛ بال ساندور (*1939*) ؛ بال جابور (*1932*) يوديت إيليك (*1937*) وشولت كوڤاش (*1936*) .

فى بولندا ، بدا فيلم ألكسندر فورد (*1908*) «خمسة أولاد من شارع بارسكا» (*1953*) بمثابة نقلة إلى مواقف ما بعد ستالينية أكثر إنسانية . وقد جاء فى أعقابة الجزء الأول من ثلاثية أندرية ڤايدا (*1926*) العظيمة : «جيل» (*1954*) ، «كانال» (*1956*) ،

«رماد وماس» (1958) ، والتى تناولت بالدراسة الآثار النفسية للحرب الثانية على الشباب الذى عايشه وعاش بعدها . ولقد عثر ڤايدا فى الممثل الأوكرانى المولد زبيچنيو سايبولسكى (1927 - 1967) على بطل سينمائى خاص وقام بتطويره . وبعد وفاة سايبولسكى وجد ڤايدا على مايبدو بطلا من طراز مختلف ، لبولندا الستينيات ، فى الممثل دانييل أولبريتشسكى (1945) الذى شارك فى «رماد» (1965) و«كل شىء للبيع» (1968) و«منظر طبيعى بعد المعركة» (1970) حيث عاد ڤايدا بعد مرور عقد من الزمان إلى المشاهد التاريخية لثلاثية عن الحرب . وفى السبعينيات استطاع ڤايدا أن يستعيد مكانته الرفيعة السابقة فى السينما البولندية بمعالجة بالغة الدقة والحساسية لرواية ڤسبيانسكى «العرس» (1972) ، تلك القصة الملحمية عن الاستغلال الرأسمالى فى القرن التاسع عشر . كما قدر «أرض الميعاد» (1975) و«رجل من رخام» (1977) اللذين أثارا بتناولهما الصريح لوقائع تاريخية ومواقف سياسية استياءً رسميا مؤقتا .

قدم أندريه مونك (1926 - 1961) أربعة أفلام روائية فقط ، كلها تحمل وعودا كبيرة ، قبل موته : «رجل على الطرقات» (1956) ، «إيرويكا» (1957) ، «حظ سىء» (1960) و«المسافر» الذى اكتمل فى 1964 بعد وفاة المخرج . كذلك كان هناك مخرجون آخرون فى تلك الفترة مثل جيرزى كاواليروڤيتش (1922) ، ڤويتش هاس (1925) وأفضل أفلامه «كيف تكون معشوقا» (1962) و«مخطوطة ساراجوسا» (1964) وكلاهما تمثيل سايبولسكى ، كازيميرتس كوتس (1929) ، جيرزى باسندرورفر (1923) . فى الستينيات بدا المناخ العام أقل موائمة وفضل العديد من المخرجين الأصغر سنا العمل بالخارج ، من بين هؤلاء مخرجا الرسوم المتحركة يان لينيكا (1928) وڤاليريان بوروتشيك (1923) ، وكذلك رومان بولانسكى وچيرزى سكوليموڤسكى (1938) . ولقد شارك سكوليموڤسكى ، الذى كان شاعرا وكاتبا مسرحيا وممثلا وملاكما ومخرجا سينمائيا، فى فيلم ڤايدا «مشعوذون أبرياء» (1959) وفى فيلم بولانسكى «سكين فى الماء» (1962) . وكان عمله الأول مخرجا «العلاقات المميزة : لايوجد » (1964) ، وهو فيلم تم تنفيذه على أقسام ، كتمارين للاختبار بمدرسة لودز للأفلام . وفى بولندا أيضا قدم سكوليموڤسكى (الانتصار السهل» (1965) و«حاجز» (1966) ثم لاحقا «ارفعوا

أيديكم ! «1968 ، ولم يعرض لأسباب رقابية) . كما قدم فى بلچيكا عملا كوميديا شديد الحيوية هو السفر» (1967) ، مع ممثل ترُفو المفضل چان - بيير ليود ؛ ولحساب شركة «الفنانون المتحدون» بفرنسا وبريطانيا وسويسرا قدم «مغامرات جيرار» (1970) المأخوذ عن كونان دويل ، ولحساب شركة إنتاج أمريكية ألمانية قدم فيلمه الساخر «آخر الغضب» (1970) بممثلين انجليز وفى إطار انجليزى وتناول فيه الموضوع الذى شغله كثيرا وهو الإحباطات الغاضبة فى علاقات الحب بين الشباب ، وكذلك فيلمه الجيد الذى لم ينل حظه الكافى «شـايب ، بنت ، ولد» (1972) . وبعـد فـتـرة توقف قـدم سكوليموڤسكى (الصرخة» (1978) فى بريطانيا .

خرجت تشيكوسلوڤاكيا من الحقبة الستالينية بتراث قوى فى سينما الرسوم المتحركة وبانتاج روائى تقليدى . ومع هذا فقد شهدت بداية الستينيات ظهورا مفاجئا لموجة جديدة شديدة الخصوصية ، كان أهم مواهبها ميلوش فورمان (1932) . تميز فورمان بقدرته الفريدة على ملاحظة البشر العاديين وإدراك سخفهم ونبلهم على السواء ، تلك القدرة التى كشف عنها منذ البداية فيلمه القصير «مسابقة المواهب» (1963) ثم ظهرت متطورة فى أفلامه الروائية «بيتر وباڤلا» (1963) ، وهو كوميديا تعالج العمل الأول والحب الأول لأحد الصبية ، و«شقراء عاشقة» (1965) عن الإحباطات التى يواجهها الحب فى ظروف حياة المدنية المعاصرة ، و«حفلة رجال الإطفاء الراقصة» (1967) حيث كان لملاحظاته الكوميدية حول التدابير والإجراءات اللازمة لإقامة حفل ريفى مغزى رمزى جاء ينعكس على المجتمع البيروقراطى التنظيم . أما إيڤان باسر (1933) معاون فورمان فأخرج فيلمه الروائى الأول «ضوء أليف» فى 1967 . وقام يبرى مينتسل (1938) بتجربة أسلوب شبيه لأسلوب فورمان وباسر فى «قطارات مراقبة عن كثب» (1966) . وكان إيڤالد سكورم (1931) يعتبر المُنظر العقائدى للسينما الجديدة ، وقد أشار فيلمه «شجاعة لكل يوم» (1964) إلى منهج أكثر حدة . كذلك تبنى كلٌ من يان نيميتش (1936) وڤيرا شيتيلوڤا (1929) أساليب شكلانية أكثر طليعية فى فيلميهما «الماسات الليل» (1965) و«زهور الربيع» (1966) وقدم باڤيل جوراسيك فانتازيا

كافكاوية فى«چوزيف كيليان» (1963) ، ثم جاء فيلمه التالى «كل شاب» (1965) ، عن تجارب مجموعة من الجنود الشبان ، أقرب فى الإحساس إلى أسلوب فورمان – باسر .

عقب الغزو السوڤيتى فى 1968 توقف هذا التقدم المدهش للسينما التشيكية الجديدة بغتة . رحل فورمان إلى أمريكا ، حيث سيقدم «إقلاع» (1971) الذى طبق فيه كوميدياه المتميزة ورؤيته الساخرة على المشكلات الأمريكية من خلال قصة طفل هارب ووالده البراجوازيان يواجهان بعضا من الإغراءات التى يتعرض لها الصغار ويخرجان من المواجهة خاسرين . ثم أتبع ذلك بفيلمه الذى حقق نجاحا تجاريا وفنية كبيرا «طار فوق عش المجانين» (1975) . والمخرجون الذين بقوا داخل تشيكوسلوڤاكيا لم يكن أمامهم خيار على ما يبدو سوى تقديم كوميديات تافهة مسكنة أو قصص مغامرات ، أو المخاطرة بالبطالة وحظر أفلامهم – كما حدث فى حالات كثيرة بالفعل .

حتى منتصف الستينيات كان مصدر القوة الرئيسى للسينما اليوغوسلاڤية هو أفلام الرسوم المتحركة الممتازة ، شديدة الثراء والتركيب رسوما ومحتوى ، التى تنتجها استوديوهات زغرب ، خاصة على أيدى ڤاترو سلاڤ ميميكا (1923) ودوسان ڤاكوتيتش (1927) اللذين اتجها إلى إخراج الأفلام الروائية خلال الستينيات . وقد ضمت المدرسة المستقلة النشطة التى انبثقت فى أواخر الستينيات عددا من المخرجين المتحررين تماما من اهتمامات ومشاغل الولايات (البلدان؟) الشرقية الأخرى ؛ أبرزهم ألكسندر بيتروڤيتش (1929) صاحب «قابلت غجرا سعداء (1967) و«السيد وزهرة الماجريتا» (1972) ، والناقد السابق دوسان ماكاڤييف (1932) . وقد أظهرت أفلام ماكاڤييف الروائية الأولى ، «الرجل ليس طائرا» (1965) ، «مشغل لوحة المفاتيح» (1967) ، وجهة نظر مشتقلة بشأن الحياة فى مجتمع اشتراكى واهتماما فلسفيا بالطبيعة التصادفية للعلاقات الإنسانية . ثم قدم «البراءة عزلاء» (1968) إعادة لفيلم ميلودرامى بدائى ، هو أول فيلم صربى ، أخرجه أثناء الحرب دراجوليوب اليكسيتش . خلال هذه الأفلام كان ماكاڤييف يطور أسلوب كولاچيا سيطبقة ببراعة ملحوظة فى

«دبليو آر : أسرار الكائن الحى» (1971) . حيث قدم المخرج ، معتمدا على دراسته السابقة فى علم النفس والفلسفة ، دراسة حرة لما اعتبره نصا لفيلمه ، وهو مجمل أعمال فيلهلم رايخ المحلل النفس النمساوى المولد الذى سعى بدأب لمصالحة أفكار ماركس وفرويد من خلاله مفهومة عن وجود علاقة بين الكبت الجنسي والكبت السياسي.

البلدان الاشتراكية الأخرى حققت بعض النجاحات المتفرقة خلال سنوات ما بعد «ذوبان الجليد» : بلغاريا بفيلم بولو راديڤ «لص الخوخ» (1964) ، رومانيا بأفلام الرسوم المتحركة وكوميديات الأحداث الحية التى قدمها إيون بوبسكيو جوبو (1929) ، ألمانيا الشرقية بتوليفات الأفلام التسجيليه المتميزة لأندرو وأنالى ثورندايك وبحالات نادرة من الأفلام الروائية البارزة مثل «مغامرات ڤيرنر هولت» (1964) ليواكيم كونيرت (1929) . أما الصين فوقفت وحدها وسط هذه الدول دون دليل واضح فى تلك الفترة على تجاوز النموذج البدائى الرسمى للواقعية الاشتراكية .

فى أمريكا ، وربما نظرا لضخامة وتشعب النشاط السينمائى ، لم تكن هناك «موجة جديدة» واضحة المعالم كما كانت الحال فى غيرها من البلدان . لقد كان هنالك منذ الأربعينيات سينمائيون طليعيون يمكن تمييزهم - مثل چيمس براوتون ، مارى منكن ، مايا درين والمبكر النضج كينيث أنجر (1930) - غير أن أفلامهم كانت 16 مم غالبا . غامضة المحتوى عن قصد عادة ، ونادرة التداول خارج أوساط السينمائيين التقدميين . ولم يكن لها أن تؤثر تأثيرا كبيرا إلا فى خلفها المباشر - «السينما السرية» ، التى بلغت أكثر مراحلها نشاطا وتأثيرا فى منتصف ونهاية الستينيات .

كانت هنالك محاولات متفائلة لبلورة ميلاد جديد أو على الأقل «حركة» من خلال ما عرف باسم «مدرسة نيويورك» ؛ وهى مجموعة صغيرة من المخرجين الذين نجحوا فى عمل أفلام فى مواقع التصوير بعيدا عن أساليب وتقاليد الأستوديوهات المقيدة .

وترجع أصول مدرسة نيويورك هى أيضا إلى أواخر الأربعينيات حيث قدم إيرڤنج ليرنر (1909-1977) فيلمه القصير الساخر «شاطىء العضلات» (1948) وأخرج سيدنى مير «الهادىء» (1948) عن قصة طفل تائه ؛ حيث اتسم العملان برؤية تسجيلية شديدة التدقيق ونزعة إنسانية مكثفة . وبعد ذلك قدم ليونيل روجوزين (1923) ، إنتاجا وإخراجا ، دراسة مروعة عن مدنى الخمر فى «شارع المتشردين» (1957) ، كما حاول فى 1959 استشكاف بعض جوانب سياسة التمييز العنصرى فى «ارجعى يا إفريقيا» وفى 1960 أضفت شيرلى كليرك (1929) على معالجتها لمسرحية چاك جيلبر «الوصلة» إحساسا تسجيليا بالحقيقة . كما قدم فرانك بيرى قصة مؤثرة عاطفياً عن علاقة حب بين مريضين نفسيين فى«ديڤيد وليزا» (1962) .

هذه الأفلام لم يكن لأى منها تأثير واسع المدى كما كان لأول فيلم يخرجه الممثل چون كاساڤيتيس (1929) ، «ظلال» (1960) ، أو لأعمال الجماعة التى تشكلت حول ريتاشرد ليكوك . يتكون «ظلال » برمته من أداء مرتجل للممثلين ؛ ورغم أنه يظل داخل إطار تقنية صناعة الفيلم الروائى – نظرا لاعتماده على تجزئه التمثيل وتصوير المشهد عدة مرات بما يحوِّل الارتجال إلى بروڤة – إلا أنه قد أشار إلى طرق جديدة وإمكانات جديدة للتمثيل السينمائى(*) ولد ريتشارد ليكوك فى لندن عام 1921 وعمل مصورا بفيلم فلاهرتى الأخير «قصة لويزيانا» (1948) . وبانتقاله إلى التليفزيون استطاع أن يبتكر استخدامات رائعة لأجهزة الصوت والتصوير النقالة الجديدة الطيِّعة التى صارت متوفرة مع نهاية الخمسينيات صانعا لنفسه منهجا شديد الخصوصية فى «سينما الحقيقة» . وكان ليكوك ، بشكل عام ، يميل إلى تسجيل الأحداث التى لم تحسم

(*) تعاملت هولى وود مع كاساڤيتيس ، حيث قدم «أحزان متأخرة جدا» (1961) و«طفل ينتظر» (1962) اللذين تنازل فيهما إلى حد ما ، ومضطرا ، عن أساليبه التى طورها من قبل لصالح الأساليب الهولى وودية التقليدية . ولكنه من وقت إلى آخر عاود الإنتاج المستقل ، التجريبى والارتجالى : «وجوه» (1968) ، «أزواج» (1970) ، «مينى وموسكوڤيتشى» (1971) ، «امرأة تحت التأثير» (1974) .

نتائجها بعد – مسابقة فى العزف على البيانو (سوزان ستار -*1963*) ، انتظار رجل محكوم عليه بالإعدام نتيجة الاستئناف ضد هذا الحكم (الكرسى -*1963*) ، الانتخابات الأولية (أولية – *1962*) – بحيث تظهر أهمية تسجيله للحقيقة جلية تماما مع نهاية التصوير فحسب . كان الغرض هو إضفاء جو من التوتر والترقب على الأفلام ، الأمر الذى لم تعرفه السينما التسجيلية من قبل . فيما بعد قام فريد وايزمان (*1930*) ، وهو محام سابق ، بحشد أساليب سينما الحقيقة ودقتها الناقدة فى حملة على المؤسسات الأمريكية الأساسية من خلال «المدرسة الثانوية» (*1968*) ، «التعليم الأساسى» (*1971*) ، «القانون والنظام» (*1969*) ، «المستشفى» (*1970*) ، «الجوهر» (*1972*) .

مع الستينيات بدت سينما هولى وود الروائية ، ولأول مرة منذ ظهور جريفيث ، وكأنها قد تخلفت . سواء فى الموضوعات أو التقنيات بدا النتاج العام للأفلام التجارية الأمريكية عقيما مقارنة بالأفلام التى كانت ترد من أوروبا . كانت هولى وود مستمرة فى إفراغ ما بأدراجها من كوميديات المواقف والأفلام الموسيقية وأفلام المناظر الضخمة (أضخم وأخف من أى وقت مضى) ورعاة البقر والجرائم . موضات جديدة تأتى وتروح – على سبيل المثال ، موضة الجرائم المعقدة المليئة بالغرائب والإثارة الجنسية ، وقصص الجاسوسية على غرار سلسلة چيمس بوند الناجحة – سرعان ماكانت تبدو مستهلكة شأنها شأن الموضات القديمة . من الناحية الفنية لم تتغير الأفلام فى مجملها عما كانت عليه فى الثلاثينيات إلا قليلا بغض النظر عن تقنيات الألوان والشاشة العريضة .

نفر قليل للغاية فحسب من مخرجى هولى وود فى الخمسينيات والستينيات هم من كانت لديهم مقومات التفوق فى أى سينما أخرى بشكل عام نظرا لأصالتهم ومواهبهم . چون فرانكنهايمر (*1930*) بدا مع نهاية الستينيات وكأن طاقته وإبداعيته قد خضعتا للتنازلات فى أعمال تجارية ضخمة مثل «الجائزة الكبرى (*1966*) ، «المخلصاتى» (*1969*) . ستانلى كوبريك (*1928*) كان قد عمل فى البداية مصورا ، بارزا ، قبل أن يقدم بضعة أفلام تسجيلية فى بداية الخمسينيات . بعدها قدم فيلمين دراميين محكمين

هما «قبلة القاتل» (1955) و«القتل» (1956) ، ثم جاء «طرق المجد» (1957) ، فيلمه الساخر المناهض للحرب والذى تدور أحداثه فى فرنسا أثناء الحرب الأولى ، ليرسخ اسم كوبريك باعتباره موهبة سينمائية كبيرة . أثبت كوبريك مقدرته على إكساب فيلم المناظر الضخمة التقليدى شخصية مميزة (سبارتاكوس -1959) وكذلك الأفلام المحترمة الكبيرة (لوليتا - 1962) . أما فى«دكتور حب غريب» (1964)(و «2001 : أوديسا الفضاء» (1968) و«برتقالة آلية» (1972) فقد بدا كوبريك مشغولا برؤى تدور حول المستقبل القريب ومستشكفا عن طريق السخرية أقصى ما ينطوى عليه التطور السياسى والعلمى والاجتماعى من احتمالات . وبمرور الوقت تجاوز هوس كوبريك بالكمال الفنى مداه وكشفت فترات اختمار أفكاره التى تزداد طولا يوما بعد يوم عن جانبها السلبى : حيث اتسمت أفلامه الأخيرة - حتى «بارى ليندون» (1976) ، هذه الترجمة الثقيلة لأقصوصة خفيفة لثاكرى - بمسحة من أنعدام الروح أو التحجر وها هو فى 1979 لايزال عاكفا منذ عدة سنوات على العمل فى «الإشراق» .

على النقيض من كوبريك يميل روچر كورمان (1926) ، وهو مخرج على قدر كبير من الكفاءة والمصداقية ، إلى الاستقلال المضمون الذى توفره أفلام الميزانيات الصغيرة . هكذا استطاع أن يقدم فيما بين 1954 و 1964 ستين فيلما روائيا درجة ثانية ، بعضها تم تصويره فى أيام قلائل (بل ويقال أنه صور فيلما كاملا فى يومين اثنين) . وقد ابتكر كورمان نوعية خاصة به للرعب الخشن الكوميدى فى سلسلة أفلام معدة إعدادا حرا عن أعمال لإدجار آلن بو (سقوط منزل آشر -1960 ، الغراب -1963 ، قناع الموت الأحمر -1964) . ومع ميزانيات أقل تقييدا قدم أفلاما ذكية مفعمة بالحيوية عن موضوعات شبابية (الملائكة المتوحشون - 1966 ، الرحلة - 1967) ، وعن حياة بعض مشاهير رجال العصابات مثل «مذبحة عيد سان ڤالانتين» (1967) و«ماما الدموية» (1970) اللذين كشفا عن حساسية تاريخية واضحة . وفى السنوات اللاحقة كرس كورمان طاقاته للإنتاج ؛ وسواء منتجا أو معلما ناصحا كان له تأثير ملموس على تشكيل مواهب ومستقبل مخرجين مثل مارتن سكورسيزى ، فرانسيس فورد كوبولا ، مونت هيلمان ، وبيتر بوجدانوڤيتش .

من مسارح نيويورك جاء أرثر بن (1922) إلى هولى وود لإخراج عمل عن حياة وموت «بيللى الصبى» بعنوان «البندقية العسراء» (1957) . ثم قدم فى أعقاب ذلك مجموعة أفلام متراوحة المستوى ، «صانعة المعجزات» (1962) و«ميكى رقم واحد» (1964) و«المطاردة» (1965) ، قبل أن يقدم فيلمه الذى حقق نجاحا جماهيريا هائلا «بونى وكلايد» (1967) والذى كان له فضل كبير فى إحياء نوعية أفلام العصابات وموضات الثلاثينيات فى الملبس والمسكن فى الكثير من سينمات العالم . وفى «الرجل الكبير الصغير» (1971) قدم بن معالجة جميلة لرواية لتوماس بيرجر عن بطل هندى استطاع أن ينجو من «مذبحة كاستر» ومن 121عاما من العلاقات المتوترة بين الرجل الأحمر والرجل الأبيض . وفى 1975 أخرج فيلما ساذجا من أفلام الإثارة ، «الليل يتحرك» . كذلك قدم الكاتب المسرحى چورچ أكسلرود فيلمين كوميديين جميلين ، «الرب يحب بطة» (1967) و «الحياة السرية لزوجة أمريكية» (1968) ، استقبلهما النقاد بحفاوة أكثر مما فعل الجمهور الأعرض بأمريكا وبريطانيا . أما المخرج الغريب الأطوار سام بكينبه (1926) فحقق شهرة ونال إعجابا يقارب العبادة (أوعزا إليه بالمزيد من الاستعراض الفنى) من خلال سلسلة من أفلام رعاة البقر أبرزها «ميجور داندى » (1964) و«الشرذمة المتوحشة»(1969) . ولم يتوقف بكينبه عند مستوى الولع بالعنف المجانى الواضح فى هذا الفيلم ، بل زاده فى فيلمه البريطانى «كلاب من قش» (1971) . ولكنه أثبت فيما بعد أنه قادر على عمل أشياء أفضل من خلال عملين أمريكيين هما فيلمه الساحر «بونر الأصغر» والرثائى «بات جاريت وبيللى الصبى» . مايك نيكولاس (1931) ، وهو واحد من المشاركين فى الحركة الطليعية فى الخمسينيات ، أثبت فى 1966 أنه مخرج قدير من خلال «من يخاف ڤيرچينيا وولف» ، ثم قدم «الخريج» (1967) الذى يعتبر فيلما تجاريا ، و«معرفة دنيوية» (1971) ، ومعالجته لرواية جوزيف هيللر المناهضة للحرب «الفخ 22» (1970) فى فيلم أفضل وأكثر ابتكارا من الأصل .

يصعب من الناحية الجغرافية تحديد موضوع لرومان بولانسكى (1933) ، الذي بدأ حياته الفنية فى بلده الأم بولندا ممثلا ، وهناك أيضا قدم أولى أفلامه القصيرة

التجريبية وفيلما روائيا مبهرا هو «سكين فى الماء» (1962) . بعد ذلك قدم بفرنسا بعض الأفلام القصيرة ، وفى بريطانيا ثلاثة أفلام روائية – «تنافر» (1964) ، «الزقاق المسدود» (1965) و«رقصة مصاص الدماء» (1967) . ثم اتجه بولانسكى إلى هولى وود ليحقق أكبر نجاحاته بحكاية مروعة عن عبادة الشيطان فى نيوريورك الحديثة من خلال «طفل روزمارى» (1969) . بعدها عاد إلى أوروبا ليقدم معالجة غير متميزة لمسرحية «ماكبث» (1971) فى بريطانيا وكوميديا جنسية بعنوان «Che?» فى إيطاليا . وفى أمريكا ثانية قدم دراما المخبر السرى «الحى الصينى» عن عمل أدبى لرايموند تشاندلر . ثم انتقل إلى فرنسا ليقدم «المستأجر» (1977) وهو حكاية كوميدية من نوع خاص ببولانسكى ، إضافة إلى انتاج فرنسى ألمانى مشترك – «تيس» (1979) عن رواية لتوماس هاردى .

طوال فترة الخمسينيات ومعظم الستينيات احتفظت بلدان بعينهما بموقع الصدارة على مستوى العالم من حيث كم الإنتاج السينمائى ، وهما الهند واليابان .

منذ دخول الصوت ، حافظت السينما اليابانية على معدل إنتاج ضخم لأفلام القوالب الجاهزة التجارية التوجه يضم دائما بضعة أعمال لها قيمة حقيقية ، هى عادة أعمال مجموعة الفنانين الممتازين الذين رسخوا وجودهم مع نهاية العصر الصامت – كنچى ميزوجوشى ، تينو سوك كينو جاسا ، هينوسوك جوشو ، باسوچيرو أوزو ، يومو أوشيدا ، ميكيوناروس . وقد أبدى هؤلاء المخرجون جميعهم ميلا مبدئيا للأفلام الواقعية والنقد الاجتماعى فى إطار ظل يتضاءل قبول الجمهور له فى الأجواء المحمومة بالحرب خلال الثلاثينيات والأربعينيات . علاوة على أن بعضا من أفضل المخرجين قد اختاروا أثناء الحرب الاعتزال المؤقت ، وهو اختيار لم يكن صعبا حيث أهلكت ظروف الحرب القسم الأكبر من الإنتاج فيما بين 1940 و 1944 .

سيطر المحتلون الأمريكيون على الأستوديوهات . وفى توهو – التى كانت إدراتها السابقة مكرسة بأقصى ما تملك لدعم نظام فترة الحرب – كان ثمة نهضة للسينما

اليابانية استطاعت أن تصمد حتى فى مواجهة عودة الإدارة الرجعية القديمة إلى السلطة فى 1948 . قدم كينوجاسا (1896) لليابان نجاحا دوليا كبيرا آخر بفوز فيلمه «بوابة الجحيم» بالجائزة الكبرى فى مهرجان كان 1954 وكان ميزوجوشى (1956- 1898) ، كما كتبت بينيلوب هاوستن ، «شاعرا يفكر كما يفكر مصور زيتى ... وبالنسبة لليابانيين .. مصور للنساء بالأساس» .. ومع ما اشتهر به لدى الجمهور الأوروبى من قصص تاريخية عن الأشباح والنساء الجميلات (حياة أو هارو –1952 ، أوجتسو مونوجاتارى –1953 ، شيكاماتسو مونوجاتارى 1954) فقد تناول ميزوجوشى أيضا مومسات يوشى وارا فى فيلمه «شارع العار» (1956) . أما أوزو (1903-1963) فقد تخصص فى الاحتفاليات الشعرية الرقيقة عن الحياة الأسرية التقليدية . ومن المخرجين المحنكين الآخرين هينوسوك جوشو (1902) الذى كان أحد ضحايا قائمة ما بعد 1948 السوداء باليابان ، والذى قدم من داخل صفوف الفنانين المستقلين اليساريين المنبوذين فيلمه المؤثر عن فقراء المدينة «أربع مداخن» (1953) .

وفى الجيل الذى ظهر بمقدمة الساحة السينمائية فى اليابان أثناء وبعد الحرب كان أكيرا كوروساوا (1910) هو الأكثر موهبة من غير لبس ، والأكثر غرْبيَّة من وجهة نظر اليابانيين – ربما فقط لرفضه التقيد بنمط إنتاج بعينه وفقا للتقاليد المقبولة لدى المخرجين اليابانيين . فقد قدم الموضوعات التاريخية مثل «من يدوسون على ذيل النمر» (1945) و«راشو مون» (1950) ، وكذلك المحاكاة ذات الإطار التاريخى مثل «يوچيمبو» (1961). كما عالج الموضوعات الحديثة (العيش –1952) وقصص الجريمة الفلسفية (المرتفع والمنخفض –1963) وقصص دوستويفسكى (الأبله – 1951) وماكبث شكسبير (قلعة من خيوط العنكبوت – 1957) وچوركى (الأعماق السحيقة – 1957، عرين دودسكا – 1970) . وتتميز أعمال كوروساوا كلها بالذكاء العميق والإحساس المرهف بالسرد الذى يرجع قدر كبير منه إلى إعجابه بجون فورد . بعد منتصف الستينيات ، وفى ظل ظروف اقتصادية شديدة الاختلاف فى صناعة السينما ، أخذ العمل يزداد صعوبه بالنسبة لكوروساوا ، وفيما بين «عرين دودسكا» فى 1970 و«كاچيموشا» فى 1980 لم يقدم سوى عمل واحد هو فيلمه العظيم «ديرزو أوزالا» فى 1975 – إنتاجا

مشتركا مع الاتحاد السوفيتى . كما وصلت أعمال لمخرجين يابانيين آخرين إلى الغرب في الخمسينيات والستينيات فى أعقاب الاختراق الذى صنعه «راشومون» ؛ أعمال لتاداشى إيماى (1912) ، كيسوك كينوشيتا (1912) ، ستاتسو ياما موتو (1912) ، وكذلك للمخرج البارز كون إتشى كاوا (1915) الذى انتقل من الكوميديا الخفيفة إلى العنف المميت فى «القيثارة البورمية» (1956) و«حرائق فى السهل» (1959) اللذين عالجا آفاق التطرف التى يمكن أن تدفع ويلاتُ الحرب الإنسانَ إليها ، وهو صاحب «الحريق الكبير» (1958) عن رواية يوكيو ميشيما ، «وهواجس غريبة» (1960) الذى يعالج بشكل متميز فزع رجل يكبر فى العمر من العقم ، و«وحيدا فى المحيط الهادى» (1962) حيث تسجيله اللطيف لرحلة مجنونة فى الأطلس ، بالإضافة إلى تسجيله الغنى والكوميدى لأوليمبياد 1964.

تحت سيطرة الشركات الخمس الكبار (دايى ، توبى ، توهو ، نيكاتسو ، شوتشكيو) بلغت صناعة السينما اليابانية أوج قوتها وثقتها بنفسها فى نهاية الخمسينيات . بعد ذلك ، ومع منافسة التليفزيون أصبح الإنتاج السينمائى تجاريا ، من موقف دفاعى ، وتضاءل إنتاج الأعمال ذات المستوى الفنى المتميز جنبا إلى جنب مع ظهور أفلام الاستغلال التجارى المجرد والسفيه (مع بداية السبعينيات كانت اليابان أكبر منتج لأفلام «الايرودكشن» ، وهى أعمال جنسية رخيصة الإنتاج فى طول الأفلام القصيرة . وقد أدى المناخ العام واستحالة تقديم أعمال جادة من خلال نظام الأستوديو إلى نشأة الإنتاج المستقل فى بداية الستينيات . انبثق مخرجون جدد من التليفزيون ومن الإعلانات والسينما التسجيلية (أبرزهم سوسومى هانى وهيروشى تيشيجا هارا) ، كما ترك مخرجون آخرون – أمثال تاداشى إيماى ، كانيتو شيندو ، ناجيسا أوشيما ، شوهى إيمامورا ، ويوشى شيجى يوشيدا – العمل بالأستوديوهات الكبرى واتجهوا إلى وحدات الإنتاج المستقلة الصغيرة : وحدة المخرج ياماموتو «يا ماموتو للإنتاج» وحدة شيندو «كينداى إيكيو» ، «أوجاوا للإنتاج» و«نقابة مسرح الفن» التى انتقلت من التوزيع إلى الإنتاج .

ومن المخرجين الذين ظهروا فى هذا المناخ كان الأكثر إثارة للدهشة هو ناجيسا أوشيما (1932) الذى قدم ما لايقل عن خمسة وعشرين فيلما خلال الفترة من 1959 إلى 1969 . ومعظم أفلام أوشيما متجذرة فى الواقع المعاصر ، وغالبا ما تهتم بمعالجة وقائع حقيقية راهنة ؛ هكذا كان «عنف فى الظهيرة» (1966) عن عصابه من الشبان المنحرفين ، «الموت شنقا» (1968) عن قضية حقيقية لشاب رقيق حساس اغتصب صديقته وقتلها ، والفيلم خليط من التسجيلية والفانتازيا والكوميديا ، «صبى» (1969) عن معاناة ابن لأسرة تعيش على اصطناع حوادث السيارات وابتزاز السائقين المتورطين فيها .

كانيتو شيندو (1912) ، وهو واحد من المخرجين الأكبر سنا ، جذب الأنظار لأول مرة من خلال «الجزيرة العارية» (1961) الذى يعتبر فيملا صامتا من حيث تقنياته الأساسية ، وكذلك بالدراما التاريخية الوحشية» (أونيبابا» (1964) . أما مساهيرو شيندو فقد عاد فى «انتحار مزدوج» (1969) إلى الإطار التاريخى التقليدى ، بينما كان مخرجون آخرون مثل أوشيما وسوسومي هانى (هو وهى –1963) يفضلون الموضوعات المعاصرة والملحة .

إلى حد كبير ، اعتمد الإنتاج السينمائى الهندى الهائل على مركزى الأفلام التجارية الكبيرين فى بومباى ومدراس ، حيث الأول للأعمال الناطقة باللغة الهندية والأخير للغة التاميل . وظل الجمهور العريض والمتزايد على الدوام – سواء فى المدن ، أو فى الريف حيث يعد قدوم السينما الجوالة حدثا كبيرا – قانعا بأفلام القوالب الجاهزة الجامدة : نجوم محبوبون أصحاء ، أغان كثيرة ، قصص خيالة عن عوالم أسطورية قديمة أو حديثة ، وزمن عرض طويل بما يكفى للهروب من الواقع والاستغراق فى عالم الأحلام الذي توفره السينما .

من حين إلى آخر حاول مخرجون لهم قيمة استخدام الفيلم بطريقة أكثر مغامرة وثمة أفلام ، مثل «أبناء الأرض» (*1949*) و«الطفل التائه» (*1954*) للمخرج ك . أ . عباس ، و«فدانان من الأرض» (*1953*) و«الفتاة المنبوذة» (*1959*) لبيمال روى ، مستوحاة من الواقعية الجديدة الأوروبية ، قد عرضت في الغرب ولاقت الإعجاب . ثم جاء الشيء الأهم ، وهو ظهور جماعة من المخرجين المتقاربى الأعمار فى البنغال - مارينال سن (*1923*) وريتويك جاتاك (*1924-1977*) وساتيا چيت راى (*1921*) . سن ظهرت أهم أعماله فى الستينيات والسبعينيات (بوفان شوم - *1969* ، الصيد الملكى *1976*- ، قصة قرية - *1977*) . أما جاتاك فكانت مسيرته الفنية قصيرة ومضطربة؛ غير أن أفلامه ، بشكلانيتها وعمقها وتحليقها إلى آفاق مجنونة فى الصوت والصورة ، بها شيء أكثرمن لمسة العبقرية (ميجى داكا تارا ، سوبارناريك ، كومال جوندار) . كان هاجس تقسيم البنغال مصدر إلهام لجاتاك فى أفضل أفلامه ، وسببا أيضا لإدمانه للخمر والتعجيل بموته .

دشن فوز فيلم «باثر بانتشالى» بالجائزة الكبرى فى مهرجان كان سنة *1956* ساتيا جيت راى مخرجا رفيع المكانة الأدبية . و«باثر بانتشالى» فيلم تم تنفيذه بتمويل ضئيل وتحت ضغط صعوبات مميتة . وهو يشكل مع جزئيه اللاحقين من ثلاثية «أبو» واحدا من الأعمال السينمائية الكبرى . يرسم صورة لحياة بنغالية من الطفولة إلى النضج ، ويحكيها بطريقة بسيطة رقيقة مباشرة وغير مفتعلة ، لا توحى بما وراءها من فكر وموقف بالغى التعقيد . ثم جاءت أفلام راى التالية ، بما فيها «البنات الثلاث» (*1961*) «كانشنجيونجا» (*1962*) «ماها جانار» (*1963*) ، «تشاريولاتا» (*1964*) ، «كابوروش» (*1965*) ، «أيام وليال فى الغابة» (*1970*) ، لتكشف كلها عن المقدرة ذاتها على حكى القصص بلغة إنسانية ومباشرة ، حيث يتضافر الضحك والرثاء فى سلاسة وحرية كاشفين بالتلميح عن طبيعة ومستوى الحياة التى تحكى عنها الأفلام أكثر مما تقول القصص ذاتها بالتصريح . ومما يدل على براعة راى أنه على حين تظل أفلامه بنغالية تماما فى أطرها وأجوائها إلا أن المشاهد يرى شخصياته ليس بوصفهم

شخصيات سينمائية أو مجرد هنود ، بل بشرا عاديين حميميين يسهل التعرف عليهم على الفور .

يصور فيلما «الخصم» و«كومباني ليميتد» جوانب أخرى مختلفة من حياة المدينة فى الهند الحديثة – كما يراها فى الفيلم الأول خريج شاب يبحث يائسا عن عمل ، وفى الثانى مدير ناجح شاب بإحدى شركات الإعلانات . وكان راى يثبت قدرته على التجدد دائما . وفى «الرعد البعيد» يتناول بلغة ملحمية مجاعة *1942* الكبرى فى البنغال دون أن تغيب عن عينيه لحظة واحدة المآسى الفردية والشخصية . وفى *1977* توجّه راى إلى جمهور أكبر ، فى شبه القارة الهندية ، وقدم أول فيلم له باللغة الهندية ، «لاعبو الشطرنج» ، عن قصة لبريمشاند تدور أحداثها فى منتصف القرن التاسع عشر .

يعتبر جيمس أيڤورى (*1930*) ، خريج قسم السينما بجامعة جنوب كاليفورنيا ، من أبرز الفنانين الذين رعاهم راى ؛ وقد ساعده راى فى مونتاج وموسيقا أوائل أفلامه «رب البيت» (*1963*) و«شكسبير – خادم» (*1965*) . قدم أيڤورى خمسة أفلام هندية – الفيلمان السابقان «الجورو»(*) (*1969*) ، «فيلم بومباى الناطق» (*1970*) ، «السيرة الذاتية لأميرة» (*1975*، بتمويل ألمانى) – كلها مع المنتج الهندى إسماعيل ميرشنت والكاتبة روث براوير چابڤالا . هذا الفريق ذاته أظهر فيما بعد قدرته على التعامل مع الموضوعات الأمريكية (الحفلة المتوحشة – *1975* ، روز لاند – *1977* ، الأوروبيون – *1979*) بمثل تعامله مع التناغمات الدقيقة للثقافة والمجتمع الهنديين .

فى أمريكا اللاتينية عرفت السينما الازدهار على المستوى التجارى لسنوات طوال . كان إنتاج الأفلام قد بدأ فى المكسيك فى *1896* ، وفى كوبا فى *1897* ، الأرجنتين والبرازيل *1908* ، وشيلى *1917* . وفى *1950* ، عام الذروة ، بلغ إنتاج الأفلام الروائية فى المكسيك *118* فيلما ، البرازيل *20* ، الأرجنتين *57* . غير أن هذا الإنتاج كان موجها

(*) الجورو : المعلم الروحى فى الديانة الهندوسية . وجدير بالذكر ، من ناحية أخرى ، أن جيمس أيڤورى مخرج أمريكى عمل بالهند والولايات المتحدة – المترجم .

فى جملته إلى السوق المحلى فى المقام الأول والأخير ؛ أفلام رخيصة التكاليف ، ونادرا ماتطمح إلى إنجاز أية قيمة فنية .

ومع هذا فربما تكون السينما هناك قد عرفت إحساسا جديدا بالثقة بالنفس فنيامع ظهور لويس بونويل (*1900*) بالمكسيك فى الخمسينيات . وكان بونويل قد اختفى فعليا بعد «لاس هوردس» (*1932*) ، حيث عاد إلى موطنه الأصلى أسبانيا ومارس الإشراف على ، وأحيانا إخراج ، أعمال كوميدية منخفضة الميزانية . وكان قد مارس أيضا بعض الأعمال المتواضعة فى هولى وود وفى متحف الفن الحديث بنيويورك (حيث طُرِدَ من عمله مع أوائل ضحايا محاكم التفتيش المكارثية لمجرد كونه مخرج «عصر الذهب») . وفى *1950*تجددت ، وعلى نحو مثير ، شهرته العالمية ثانية بفيلم «*Los olvi-dados*» الذى نفذه فى المكسيك حيث قدم من قبل بضعة أعمال كوميدية عابرة . والفيلم يتناول ، فى دراسة عميقة وأليمة ، أولاد الشوارع فى الأحياء الفقيرة بمدينة مكسيكوسيتى ، وكيف تحولهم الحياة إلى وحوش آدمية صغيرة وكانت اهتمامات بونويل ومفاهيمه السوريالية لاتزال جلية فيه . وعلى مدار العقدين التاليين واصل بونويل تقديم أعمال ظلت جميعها تحمل بصمته التى لاتخطئها العين ، حتى وهى منفذة فى ظل الظروف الاقتصادية المقيدة للسينما التجارية المكسيكية . كان هنالك أعمال كوميدية خفيفة مثل «سوزانا» (*1951*) أو سوداء مثل «الحياة الإجرامية لكبير الأساقفة» (*1955*) ، دراما نفسية مثل «المتوحش» (*1952*) ، ميلودراما أجنبية مثل «الحمى ترتفع فى إل باو» (*1959* ، إنتاج فرنسى) ، موضوعات مأخوذة عن أعمال أدبية مثل «روبنسن كروزو» (*1952*) عن ديفو أو «سقطات غرامية» (*1953*) عن مرتفعات وذرينج لإميلى برونتى بتصرف شديد . وقد اتسمت هذه الأفلام جميعها بما لدى بونويل من اقتدار حرفى تام وخيال سوريالى مشرق ومتفرد . ثم بدأت مرحلته العظيمة ، حيث استعاد كامل طاقاته الخلاقة والفوضوية التى أبدعت «عصر الذهب» فى الماضى ، بفيلم «نازارين» (*1958*) . هذا الفيلم – شأنه شأن «ڤيريديانا» الذى قدمه بونويل فى أسبانيا فى *1961* ومنع عرضه هناك على الفور – يصور فى إطار من الكوميديا والرعب والسوريالية استحالة أن يحيا المرء حياة مسيحية حقة فى ظروف العالم الحديث . أما «الملاك المدمر» (*1962*) فكان بمثابة تمرين سوريالى محض . بعد ذلك قدم بونويل فى فرنسا ثلاثة أفلام ؛ حيث حوَّل كتاب ميربو «يوميات وصيفة» (*1964*)

ورواية عادية لچوزيف كيسيل ، «جميلة اليوم» (*1966*) ، إلى أعمال سينمائية لاتنتمى إلا إلى أساطيره هو ، وكان الفيلم الثالث ، «درب التبانة» (*1969*) أشبه بتحقيق بونويلى أيضا ، عن البدع الكبرى للكنيسة الكاثوليكية . ثم عاد فى *1970* إلى أسبانيا ليخرج «تريستانا» عن رواية لبينيتو كالدوس .

منتقلا بعد ذلك إلى فرنسا مرة أخرى ، وبالتعاون مع منتج ذكى هو سيرچى سيلبرمان وكاتب حميم هو جان كلود كاربيه ، شرع بونويل فى سلسلة أفلام مذهلة حقا بما فيها من حذق وألمعية لاتجارى .. حتى وإن كان مخرجها رجلا فى السبعين دائم التذمر قائلا إنه قد ضاق بكل شىء وإن ذلك هو فيلمه الأخير . روح سوريالية ، بل حتى دادية ، تلازم الأفلام الثلاثة : «سحر البرجوازية الخفى» (*1972*) و«طيف الحرية» (*1974*) و«الرغبة ، ذلك الشىء الغامض» (*1977*) .

فى *1957* ألقى فيلم «بيت الملاك» الضوء على موهبة شديدة التفرد فى الأرچنتين : المخرج تور نيلسون ليوبولدو (*1924 - 1978*) . ابن أحد المخرجين المخضرمين هناك ، توريس رايوس ليوبولدو (*1899-1960*) والذى شاركه إخراج فيلمه الروائى الأول «جريمة أوريبى» (*1950*) . وساعدت على ترسيخ تورنيلسون باعتباره موهبة كبيرة حكايات أفلامه المتألقة المحبوكة جيدا والمتميزة الأجواء ، عن مجتمع برجوازى فى حالة تفسخ ، والتى كتبتها غالبا زوجته بياتريس جويدو ؛ كما شجعت هذه الأفلام أيضا على تشكُّل موجة جديدة صغيرة فى السينما الأرجنتينية .

وإلى جانب الإحساس بالثقة بالذات فنيا كانت هنالك ضرورات سياسية أيضا . ففى كوبا ، وعلى غرار الثورة السوفيتية وترتيب لينين للأولويات ، اهتم أول قانون لحكومة الثورة بشأن النشاط الثقافى والعقائدى بالإشارة إلى السينما . «إن السينما فن» ، هكذا جاءت فاتحة الكلام ، متحديةً لتقاليد بلد ظل إنتاجه السينمائى لسنوات طوال يكاد يقتصر على أفلام الجنس . وبموجب قانون *24* مارس *1959* أنشىء «المعهد الكوبى للفنون والصناعات السينمائية (آى سى ايه اى سى) الذى جرى عن طريقه تنظيم كافة جوانب النشاط السينمائى : الإنتاج والتوزيع والعرض ، التصدير

والاستيراد ، الإنتاج المشترك ، الدعاية ، الأرشفة والمطبوعات . وكانت المشاكل التى واجهها المعهد لا بأس بها ؛ حيث لم يكن ثمة تراث فنى أو تعليمى فى مجال صناعة الأفلام . علاوة على ذلك كان على السينما الكوبية أن تعتمد فى وجودها - بصرف النظر عن الدعم الحكومى - على عدد سكان بسيط ، فى حدود سبعة ملايين ، وغير متجانس ثقافيا . كان على الأفلام أن تخاطب الجماهير العريضة من الأميين والريفيين وكذلك المتعلمين وأبناء المدن . وسط هذه الظروف ، كان من العوامل المساعدة الكبرى أن صناعة الأفلام الإباحية قبل الثورة كانت قد استوعبت تقنيات السينما سكوب والألوان ؛ وهكذا وجدت فيها السينما الجديدة مصدرا طيبا للخبرة .

ومع أن السينما الكوبية الجديدة كانت بالضرورة قومية بعنف ، إلا أنها لم تقع مطلقا فريسه للإنعزالية الكارهة للأجانب أو للتعبيرات المقولبة الجامدة عن الواقعية الاشتراكية ، التى حدَّت بين الحين والآخر من حركة السينما السوفيتية . إن الكوبيين ، بحكم ظروفهم الجغرافية والتاريخية ، أصحاب طبيعة شديدة الانفتاح على العالم ؛ ولقد حافظت السينما الكوبية على اتصال معرفى بالسينما العالمية ، خاصة الحركات الفرنسية والبريطانية . كما أن مخرجى السينما الجديدة الشبان كثيرون منهم أتوا من نوادى السينما ، التى حصلوا فيها على أساس صلب للثقافة السينمائية ، كذلك استطاع آخرون إضفاء خلفياتهم العالمية - حيث تلقوا تعليمهم أو تدريبهم فى لندن أو باريس أو نيويورك أو روما - على مهامهم ذات الخصوصية الكوبية . كما كانت هنالك منذ البداية سياسة لدعوة سينمائيين أجانب للمشاركة فى صناعة الأفلام الكوبية ؛ هكذا زار كوبا بيتر بروك وتونى ريتشاردسون فى وقت مبكر ، وشارك فى أفلام هناك جوريس ايفنز ، أرماند جاتى ، رومان كارمن ، وزافاتينى .

كرِّسَ قسم كبير من الإنتاج السينمائى الكوبى ، بالضرورة ، للمتطلبات الدعائية والتعليمية المباشرة . غير أنه حتى أفلام الدعاية والتحريض القراح القصيرة كانت تُنَفَّذ بذكاء وحساسية فنية ؛ كما كانت إلى جانب الأفلام التسجيلية مجال مران خصب للمخرجين الروائيين الجدد .

فى هذه السينما الجديدة كان الاسم الأبرز بشكل واضح هو توماس جوتيريز آليا (*1928*) الذى تدرب بالمركز التجريبى بروما . وهو مخرج شديد التنوع على نحو ملحوظ ؛ ينتقل بيسر من الملحمة الثورية (تاريخ الثورة - *1960*) إلى الكوميديا المركبة فى

«المقاعد الاثنا عشر» (*1962*) أو «موت رجل بيروقراطى» (*1965*) - تلك الكوميديا السوداء الأصيلة المليئة بإشارات التقدير لصناع الأفلام المفضلين لدى آليا جميعا ، من لوريل وهاردى إلى بونويل . وفى «ذكريات التخلف» (*1969*) يوظف نوعا مختلفا من المرح فى تناوله لنموذج رجل غير مناسب من مخلفات ما قبل الثورة ، منسى كأنه وحش مما قبل التاريخ .

كما تضم قائمة المخرجين الأصغر سنا فى السينما الكوبية الجديدة هومبرتو سولاس (*1943*) الذى قدم فيلمه الروائى الأول المبشر «لوتشيا» (*1969*) ، مانويل أوكتافيو جوميز (*1939*) صاحب «*La primera carga al machete*» (*1969*) حيث الاستخدام البارع ، وإن يكن متكلفا ، للأسلوب فى وصفه لثورة كوبية قديمة قبل مائة عام (الفيلم منفذ بطريقة التصوير القديم) . وقد أعقب جوميز هذا العمل بفيلم «أيام الماء» عن واقعة حقيقية فى الثلاثينيات لامرأة ريفية أظهرت قدرات خارقة فى إشفاء المرضى .

فى البرازيل ، كان جلاوبر روكا (*1939*) هو بؤرة حركة «السينما الجديدة» من البداية . فقد أرست كتاباته النقدية ، خاصة التأريخ للسينما البرازيلية ، الأسس النظرية للحركة الجديدة ، التى تشكلت رداً فعل ضدّ الفن الشعبى الزائف المبهرج فى «التشانتشادا» الموسيقية - ذلك التقليد الذى ساد فى الأفلام البرازيلية لعقود وصمد أمام محاولة فى مطلع الخمسينيات لرفع مستوى السينما البرازيلية عن طريق إعادة استيراد ألبرتو كالفالكفنتى ، المخرج البرازيلى المغترب الأشهر ، ومعه رهط من التقنيات المستوردة والفنانين الأجانب . كان شباب السينما الجديدة يريدون سينما قادرة على إدراك الواقع الاجتماعى والسياسى فى برازيل نصف شعبها بلا عمل ونصف أهلها فوق الخامسة عشرة أميون .. «لقد أدركنا أننا كنا نعيش فى مجتمع متخلف ، مستبعدين تاريخيا من العالم الحديث . وأدركنا أيضا أنه ينبغى أن نكتشف هذا الواقع بعمق أكثر كى نجد السبيل إلى التحرر» . كان ذلك يعنى نوعية من الأفلام من غير الطبيعى أن تراها المؤسسة التجارية أو السياسة جذابة . لذا تعين على مخرجى السينما الجديدة أن يجدوا أولا طريقة لزيادة حجم الميزانيات المفرطة الضآلة

التى يعملون بها . كما كونوا أيضا مؤسسة للتوزيع خاصة بهم هى «ديفيلم» ، يعاد استثمار أرباحها من التوزيع فى مجال الإنتاج . ورغم المصاعب - ومن ضمنها الاعتقال السياسى - قدمت السينما الجديدة ما يقرب من ثلاثين مخرجا واعدين ، أبرزهم جميعا ، بصرف النظر عن روكا ذاته ، چواكيم بدرو دى أندريد ، كارلوس دييجيوس ، رأى جويرا ونيلسون دوس سانتوس .

فى أفلامه الأولى قام روكا بابتكار مزيج شديد الخصوصية قوامه الفن الشعبى والأنثربولوجيا والتحريض السياسى ، ويسمو به دائما ملمح شعرى أصيل . بعد فيلم تجريبى وآخر تسجيلى جاء فيلمه الروائى الأول فى *1962* ، «*Barravento*» ، ثم «*Deua e o diablo na terra do sol*» (*1964*) ، «*Terra im transe*» (*1967*) و «*Antonio das mortes*» (*1969*) . أما أمثولته السياسية الطنانة فيلم «*Der leone have sept cab-ecas*» (*1970*) ، بعنوانه المتعدد اللغات واستعاراته المبهمة من جودار ، فقد أنتج فى أوروبا وكان علامة على بداية انهيار أعمال روكا الذى تزامن مع نفيه لنفسه من البرازيل . وفى الاثناء ذاتهما كانت المواعظ السياسية الأكثر مباشرة لنيلسون دوس سانتوس قد بدأت تعود عليه بشهرة عالمية لايستهان بها . فى *1971/70* أنجز ثلاثة أفلام روائية : فى «شهوة للحب » دراسة تقليدية تقريبا للتغيرات الجنسية تشى برموز سياسية معقدة وأليمة ، وفى «مصحة مجنونة جداً» يصور كيف يقوم قس محلى بإنشاء مصحة عقلية خاصة لعلاج غير القانعين من الأغنياء وغير الراضين من الفقراء على السواء ، وفى «ما أطيب رجلى الفرنسى الصغير» يقدم درسا أخلاقيا كوميديا أسود غريب عن مغامر فرنسى من القرن السادس عشر يصبح صديقا ثم طعاما لقبيلة برازيلية من الهنود آكلى لحوم البشر .

هذه الحالة من الإحياء السينمائى المتواصل خلال الستينيات لم تَبْدُ لها إشارات فى أماكن أخرى من أمريكا اللاتينية ، اللهم فى «*Yawar Mallku*» (*1969*) للمخرج البوليڤى خورخى سانخينيس (*1937*) ، حيث استطاع أن يجمع بين الاحتجاج السياسى الصارخ (ضد سوء المعاملة وتهديد الانقراض الذى يواجهه الهنود البوليڤيين) والملاحظات الأنثروبولوجية الحانية كملاحظات روبرت فلاهرتى فى السياق نفسه .

مع دخول السينما عقد السبعينيات والربع الأخير من قرنها الأول صار التنبؤ بمستقبلها أصعب مما كان فى أية فترة أخرى من تاريخها . سيطر عامل واحد أساسى وهو العامل الاقتصادى على كافة الاعتبارات الأخرى فى السينما الأمريكية والبريطانية ، وفى بقية السينما العالمية آجلا أو عاجلا كما هو متوقع . فعلى مدار خمسة وعشرين عاما ارتفعت تكلفة صناعة الفيلم فى كافة جوانبها أربعة أضعاف ، كما تقلص جمهور السينما فى الفترة ذاتها إلى السدس تقريبا(*) . أصبح واضحا أن اقتصاديات الإنتاج القديمة لم تعد تصلح . وعلى نحو ينذر بالخطر جاء ما أبدته مؤسسات السينما من قدرة على التكيف مع الظروف الجديدة محدودا وضئيلا . فمحاولات خفض التكاليف (التى تعرقلها دائما سياسات النقابات المهنية حماية لأعضائها العاملين بهذه الصناعة) ومحاولات العثور على قوالب جديدة لاجتذاب جمهور أكبر ومختلف بدت كلها عاجزة عن حل المشكلات الموجودة .

أصبحت ربحية الأفلام أكثر وأكثر تزعزعا واستعصاءً على التنبؤ ، واعتمدت شركات الإنتاج على النجاحات الاستثنائية والعرضية لبعض الأعمال - «الخريج» ، «بونى وكلايد» أمثلة من الستينيات ، «قصة حب» و«الأب الروحى» أمثلة من بداية السبعينيات - لتعويض خسائر أفلام كثيرة لاتغطى تكاليفها . وكدأبهم دائما ، انطلق رجال الصناعة بناءً على ملاحظات كهذه يحللون الأعمال التى تنجح تجاريا آملين العثور على معادلة سحرية ، تنقذ صناعتهم . واتكلوا الآن اتكالا كاملا على الأعمال

(*) فى بريطانيا تقلصت أعداد جمهور السينما فى الفترة ما بين 1945 و 1969 من 30 إلى 4.7 مليون مشاهد أسبوعيا تقريبا .

الضخمة التى تتكلف عدة ملايين ، وعندما خذلهم هذا السحر وظهر فيلم «نهر بسيط الانحدار» عادوا وقرروا أن الخلاص إنما يكمن فى الأفلام منخفضة الميزانية . بدت صناعة السينما كمن يبحث عن البشارات والتعاويذ ، وقد بلغ ذلك قمة العبث فى مطلع السبعينيات ، حين أوحى تزامن نجاح «راعى بقر منتصف الليل» و«باتش كاسيدى» و«فتى رقصة الشمس» و«نهر بسيط الانحدار» لكثير من الموزعين والمنتجين أن حل كافة مشاكل شباك التذاكر هو عمل أفلام تدور حول علاقة الصداقة بين رجلين ولا شىء آخر .

كان موقفا من الواضح أنه لا يمكن أن يستمر إلى الآبد ، رغم أن الشركات والأستوديوهات القديمة قد صارعت فى سبيل البقاء لأطول مما كان أى أحد يتوقع فى *1960* . مع بداية العقد الجديد كانت كل شركات هولى وود الكبيرة قد سيطرت عليها مجموعات تمويل جديدة . ولقد بدا رمزا لسقوط الإمبراطويات القديمة بيعُ الممتلكات الأسطوية لشركة إم جى إم فى *1970* فى مزاد مبهر لكنه حزين - آثاث وأزياء وديكورات وإكسسوارات نصف قرن من الأفلام الأمريكية . وبعد ذلك بشهور قلائل ، فى فبراير *1971* ، أفرغت مخازن فوكس القرن العشرين هى الأخرى . هولى وود تَجْرُد بضاعتها ، وتنتشر آثار حالة تخفيض حاد للنفقات فى الإنتاج السينمائى فى بقاع أخرى كثيرة من العالم - ناهيك عن بريطانيا التى تصل السينما فيها إلى أسوأ كارثة فى تاريخها ، المثقل بالكوارث ، حين يتم الانسحاب الكبير للتمويل الأمريكى فى نهاية الستينيات .

تغير ثورى آخر عاشتة السينما وأثر عليها ، كان يمكن أن يثير دهشة وغضب حكام الصناعة القدامى أمثال لويس ماير المدافع العنيد عن جميع مُثل النقاء والوطنية الأمريكية أو ويل هاى الذى فرض مكتب رقابته على السينما الأمريكية قوانين وضوابط قلصت حريتها فى التعبير إلى مستوى مدارس الأحد الڤيكتورية . فقد شهدت الستينيات استرخاءً غير مسبوق فى تقاليد السلوك الاجتماعى بالنسبة لما يمكن أن يُقال وما يمكن أن يُفْعل على الملأ . والسينما ، فى صراعها للاحتفاظ بجمهورها الذى بدا أن لاشىء يستبقية سوى الأمور المثيرة أكثر وأكثر ، قادت هى هذه الحركة العامة .

تحطمت أسوار الرقابة . فى الدانمارك ألغيت الرقابة رسميا بالنسبة للكبار ، وفى بلدان أخرى خُفِّفَتْ تخفيفا كبيرا ولم يبق منها سوى بعض الحماية أو على الأقل التوجيه للمشاهدين الصغار السن والمفرطى الحساسية . ومع بداية السبعينيات بدا وكأنه لم يعد هناك إلا أقل القليل مما لايجوز قوله أو عرضه على الشاشة ، على الأقل فيما يتعلق بالسلوك أو التعبير الجنسى(*) . وكان من الصعب الإجابة عما يمكن أن يؤدى إليه ذلك من آثار على المدى البعيد : ثمة آثار سلبية قريبة المدى - مثل سوء استغلال المنتجين والموزعين معدومى الضمير لهذه الحرية الجديدة ، وكذلك قطاعات المشاهدين الذين نفروا من أو انجذبوا إلى هذه الظاهرة لأسباب غير صحيحة فى الحالين - كما كان ثمة انطباع عام أن للظاهرة سلبيات يعوضها اتساع نطاق المعرفة وحرية المناقشة .

لقد اخترنا عام *1968* حداً زمنيا فاصلا (تقريبا) لهذا الفصل الأخير ، نظراً لأنه يبدو بالاسترجاع الآن حداً فاصلا سياسيا / روحيا متمايزا شأنه شأن عام *1956* . فى *1956* كانت هنالك حالات سقوط للأوهام بسبب السويس والمجر . وفى *1968* كان لدى الكتلة الشرقية صدمة براغ(**) ، كما أحس الغرب مزاجا ثوريا بدا للبعض قويا كما كان على الأرجح فى *1848* . وقد انخرط المخرجون والأفلام بعمق فى هذا المزاج : ومايزال كتاب السينما الفرنسية يصرون بالفعل أن شرارة ثورة باريس كانت هى مظاهرات السينماتيك فرانسيز التى قامت على أثر فصل وزارة الثقافة عديمة الحساسية لهنرى لانجلوا ، ذلك المارد العنيد الذى خلق السينماتيك فرانسيز وكان مصدر إلهام لأجيال من المخرجين . فى تلك الفترة وذلك الجو العام ظهرت حالات الاستقطاب المزاجية بين الصغار والكبار ، المنشقين والمؤسسة الرسمية ، بارزة أوضح

(*) لم تكن البلاد الغربية جميعها متساهلة بالقدر نفسه ؛ فإيطاليا الكاثوليكية وفرنسا ما بعد الديجولية وأسبانيا فرانكو كانت أكثر حذراً بكثير ، كذلك احتفظت أوروبا الشرقية بمراعاتها للذوق واللياقة .

(**) إشارة إلى الغزو السوفيتى لتشيكوسلوفاكيا فى ربيع *1968* - المترجم .

مما فى أية فترة أخرى ، وفى السينما أوضح مما فى أى مجال آخر . وبينما بدت المؤسسات الصناعية آخذة فى التضاؤل والضعف اختار شباب كثيرون للغاية ، فى بلاد كثيرة مختلفة ، أن يخلقوا السينما الخاصة بهم . وبالرفض الواعى للمظاهر البراقة والتقنيات المكلِّفة ماديا لعمل الفيلم على طريقة المؤسسة الصناعية ، نقل هؤلاء الشباب دروس وخبرات الموجة الجديدة بالخمسينيات خطوات إلى الأمام . باستخدام الحدّ الأدنى من التمويل بمصادرهم الشخصية وبالاستفادة من شرائط ومعدات غير قياسية لصناعة الأفلام (16مم و 8 مم) حاولوا أن يجعلوا السينما وسيلة تعبير شخصية ومستقلة ، متحررين من الضغوط التقليدية التى يفرضها المنتجون والجمهور الذى يدفع ثمن المشاهدة .

برزت السينما «السرية» إلى السطح للمرة الأولى فى أمريكا ، لِتَخْلُف رواد طليعة الأربعينيات والخمسينيات . ويعتبر أبرز ممثليها السينمائى المحنك كينيث انجر ، ستان براخيج ، إد ايمشويلر ، لارى كاديش ، ساندى ديلى ، ميلتون موزاس جرينيرج ، أدولفاس ويوناش ميكاش ، بول شاريتس ، روبرت داونى ، مايكل سنو ، جريجورى ماركو بولوس ، وعلى رأسهم جميعا المصور التشكيلى أندى وارهول الذى أثبتت أفلامه ، بدءًا من «فتيات تشيلسى» فى 1966 ، أن لها جاذبية قوية فى شباك التذاكر . اتسمت أفلام وارهول بالتحرر التام من القواعد الرسمية وبالاحتفاظ مع هذا بحالة من الحنين لعصور نظام النجوم المفتقدة ، وكانت فى أفضل حالاتها استمرارا لحالة التقطير الشديدة الخصوصية لثقافة البوب التى ميزت عمله مصورا . جاءت أفلام وارهول الأولى بمثابة تجارب جزئية فى ميدان الإدراك بالحواس ، ولبعضها شهرة خاصة - «النوم» الذى صور رجلا نائما لمدة ثلاث ساعات ثم أعاد كل لقطة مرة أخرى ليصل زمن عرض الفيلم ست ساعات ، و«إمباير ستيت» حيث وجهت الكاميرا إلى مبنى إمباير ستيت لثمانى ساعات . ثم ظهر تغير واضح فى توجهات أفلام وارهول بعد انضمام بول موريسى للعمل معه مخرجا مساعدا أولا . وهكذا بدءًا من «لحم بشرى» (الذى أكمله موريسى بعد إصابة وارهول أثناء التصوير) أصبحت تشنجاته التقنية

المميزة أقل حضورا ؛ صارت موضوعات الأفلام وأسلوبها بمثابة معارضات للأفلام التجارية وصار لها منهج محدّد يمكن وصفه أنه «تسجيلية السخف» . أما موريسى فقد غرق بعد انقضاء عمله مع وارهول فى الأعمال التجارية المنخفضة الميزانية (دم لدراكيولا ، لحم بشرى لفرانكنشتاين ، كلب باسكرڤيلز) .

وتبيَّن أن حركة السينما السرية كانت عالمية شأنها شأن غضبة الشباب والطلبة آنذاك . فى إيطاليا برز كارميلو بينى (1937) بأعماله التجريدية النرجسية المسرفة ذات الطابع الأوبراتى الباروكى مثل «دون چيوفانى» (1970) . وفى ألمانيا كانت هناك جماعات منفصلة : فى هايدلبرج (ڤيرنر شرويتر) وفى برلين (روساڤون براونهايم ، راينر بولدت ، هارون فاروقى ، كيه . بى . بريهمر) وفى هامبورج (كلاوس ڤايبرونى ڤيرنر نيكيس وزوجته دور أو. ، هيلموت كوستارد) وفى كولون (فيلهلم وبيرچيت هيلن ، كريستيان ميخيليس ، بيتر كوشينرات ، رولف ڤايست ، وفى ميونخ (ڤيم ويندرز ، ماتياس ڤايس ، ڤلادو كريستل) وفى شتوتجارت (ريتشارد بيسرودونوف ، إد سومر ، لامبرت ونتربرج) لكل جماعة منها منهجها المميز ، جماليا أو تحريضيا . أما فى باريس فقد تركزت السينما السرية بشكل رئيس فى ثلاث جماعات . جماعة إس . إل . أو إن . وجماعة ڤيرتوف ، التى أسسها جودار ، وكانت لهما برامج سياسية واجتماعية إيجابية للغاية . بينما جمعت «زانزيبار للإنتاج» – وهى شركة تكونت لاستيفاء المتطلبات القانونية لإنتاج الأفلام – بلا ترابط بين مجموعة من صانعى الأفلام السرية تشمل فيليب جاريل ، صاحب بعض الأعمال التجريدية الشديدة التفرد والمضجرة كالهلوسة . كما كانت هناك سينما سرية فى كندا (چيليس جرولكس ، جان بيير ليفيڤر) ، وفى النسما وسويسرا وهولندا ، وفى اليابان حيث قدم الكاتب المسرحي الطليعى شوجى تيرا ياما عددا من الأفلام المثيرة والمعقدة البالغة الخصوصية (الإمبراطور كاتْشَب – 1971 ، إرم الكتب وهيا ننطلق إلى الشوارع– 1972 ، استغماية رعوية – 1974) . وفى بريطانيا كانت السينما السرية مترددة ومقلدة ، فيما عدا إنجازات الأمريكى المولد ستيف دووسكين الذى قدم عددا من الأفلام القصيرة ثم

فيلمين روائيين . وحتى فى أوروبا الشرقية حيث تخضع صناعة الأفلام لإشراف ورعاية الدولة . كلية تقريبا ، كان ثمة غمغمات احتجاج بين الحين والآخر - فى بولندا ، الأفلام القصيرة لماريك بيقوفسكى (حريق ! حريق ! .. شىء ما يحدث أخيرا ! ..1969) ، وفى المجر من خلال الموضوعات «الاجتماعية» التى قدمها ستوديو بيلا بالاش فى 1971/70 .

وقد اتخذت السينما السرية أشكالا متنوعة . بعض فنانينها كانت أثاره الكاملة فيلما واحدا قصيرا ، والبعض الآخر قدم عددا كبيرا من الأفلام الطويلة . البعض وضع نصب عينيه معايير حرفية عالية ، والبعض الآخر قدم صورا غائمة وأصواتا لاتسمع وكأنه يقصد ذلك . على أية حال ، المهم فى المقام الأول فى موضوع السينما السرية هو أنها وجدت لها جمهورا . كان ثمة جيل - أو على الأقل قطاع من جيل - قد اتجه إلى مشاهدة السينما ، ربما بدافع الثورة على التلفزيون الذى بدا له وسيلة تعبير مناسبة لجيل الأباء ؛ وفى اتجاهه إلى السينما رفض منتجات المؤسسة التجارية وفضل عليها أفلاما أخرى بدت له - رغم ما يعتورها من نقص أحيانا - معبرة عن مشاعرة ومنتمية إليه . ولعرض إنتاج السينما السرية انتشرت النوادى الجديدة ودور العرض الخاصة ، لتشكل «دوائر» قومية وعالمية للإنتاج السينمائى المستقل غير التجارى .

ومن الظواهر المميزة لفترة أواخر الستينيات محاولة الشركات التجارية آخذ زمام المبادرة من السينما السرية بهدف إعادة الإمساك بجمهور المراهقين وشباب العشرينيات . هكذا كان 1970 هو عام الذروة لنجاح موضوعات تعبر عن غضب واغتراب الشباب على مستوى شباك التذاكر .. «مطعم أليس» لأرثر بن (عرض فعليا فى 1969) ، «بيان الفراولة» لستيوارت هاجمان ، «معتدل البرودة» لهاسكل ويكسلر ، «وود ستوك» لميشيل وأدلاى . بينما كان «ماش» لروبرت ألتمان و«الفخ22» لمايك نيكولاس ، والمأخوذ عن رواية لجوزيف هيللر ، بنزعتهما المتشككة الفوضوية أعمق من الأفلام السابقة على الأرجح .

ورغم ضبابية المستقبل ، كان واضحا عشية السبعينيات أنه من المستحيل عودة الأمور إلى ما كانت عليه من قبل ثانية . لقد خلقَت السينما فنا جماهيريا ، وها هى الآن لم تعد كذلك ، وعليها إذن استرضاء عدد كبير من أقليات المشاهدين . المنظمات الصناعية القديمة صارت هامدة ، ولو مقدور للسينما أن تبقى حتى قرنها الثانى فإن ذلك لن يحدث إلا بمفاهيم جديدة واقتصاديات جديدة لإنتاج وعرض الأفلام ، بل ومفاهيم جيدة فعليا للفيلم ذاته . ولأن البقاء يعتمد على وجود تقنيات جيدة اضطرت السينما ، من واقع خبرة السينما السرية وضغوط التمويل معا ، إلى استخدام معدات وخامات كانت من قبل تعتبرها «غير قياسية» . فى الخمسينيات دفع الصراع مع التليفزيون السينما إلى ابتكار شرائط أكبر حجما وأقل عملية هى الشرائط مقاس 70 مم . والآن من السبعينيات تجرى السينما تجارب متعجلة لتطوير واستخدام أفلام من مقاس أصغر ، 8 مم و 16التى كانت سابقا تعتبر شيئا لاستعمالات الهواة فحسب . شيء آخر أكثر أهمية ، وأكثر غموضا من حيث نتائجة المحتملة فى المستقبل ، هو ابتكار شريط الفيديو بوصفة وسيلة لنشر المواد التلفزيونية والسينمائية . فحين يصبح أى نوع من الأفلام متوفرا للمشاهدة المنزلية بيسر وبسعر رخيص فإن جمهور المشاهدين سيتفتت فى النهاية إلى وحدات منفردة أصغر ما يمكن . ومع السرعة التى تم بها التطوير التقنى لشريط الفيديو ، ليس بمقدور أحد التنبؤ بأثره النهائى على طبيعة واستخدامات الصورة المتحركة .

فى هذا الفصل الختامى لا نستطيع أن نطمح إلى عمل شيء أكثر من الوقوف على منظور رحب بما يكفى لتتبع نموذج ما في النسيج المتحول للسينما العالمية عشية الثمانينيات . فتقديم مسح شامل للأفلام التى أنتجت فى الغرب والشرق الاشتراكى والعالم االثالث خلال السنوات السبع منذ صدور الطبعة الأولى لهذا الكتاب يستلزم علي الأقل جزءًا ثانيا له .

مع صدأ وتداعى الشركات والهياكل القديمة ، مثلها مثل واجهات مبانى دور

العرض المزخرفة المهجورة فى أمريكا ، ظلت سينما هولى وود مسيطرة على السوق العالمى ومهيمنة على جمهور عالمى . كانت تنظيمات الأستوديو القديمة والتقاليد المهنية التى صاحبتها قد ولت ، وأكره عمالقه الشركات القديمة على تقطيع أوصال التنظيمات الرأسية التخطيط التى تحكموا من خلالها سابقا فى الإنتاج والتوزيع والعرض . أصبح تمويل وإنتاج الأفلام أمرا أكثر مخاطرة بكثير مما كان من قبل . وكان من السمات المميزة لفترة السبعينيات أن بقاء شركات التوزيع الهولى وودية الكبيرة صار أقل اعتمادا على الإنتاج المنتظم والمستمر منه على الأفلام الفرادى التى تنجح فى تحقيق جاذبية فورية وعالمية وبالتالي أرباح عالية . هذه النجاحات الضخمة بدت متتابعة الظهور على نحو منتظم فى السبعينيات . فى *1970* ظهر فيلم أرثر هيللر «قصة حب» ليحقق أرباحا بلغت *50* مليون دولار حتى *1979* . ثم أعقبه فى *1972* «الأب الروحى» لفرانسيس فورد كوبولا ، وفى *1973* «طارد الأشباح» و«اللدغة» ، وفى *1975* «الفك المفترس» لستيفن سبيلبرج ، وفى *1977* «حرب النجوم» لجورج لوكاس و «لقاءات عن قرب مع النوع الثالث» لسبيلبرج و«حمي ليلة السبت» لجون بادام ، وفى *1978* «شحم» لراندال كليزر . هذه الأفلام حقق كل منها حتى منتصف *1979* أكثر من سبعين مليون دولار ؛ علاوة على الأرقام القياسية التى حققها «حرب النجوم» و«الفك المفترس» ، حيث جمعا *165* و *121* مليون دولار بشباك التذاكر على مستوى العالم بالترتيب . وعشية *1980* صار لدى هولى وود خرافة جديدة : أن «فيلم الميجافلوس» هو ضمان النجاح . هكذا ، وبعد فيلم كوبلا «سفر الرؤيا الآن» ، صارت ميزانية الفيلم عادة ما بين العشرين والثلاثين مليون دولار .

لقد عكست الأفلام والأنواع الجماهيرية لهذه الفترة مزاج العصر واهتماماته . فى أعقاب حرب ڤيتنام ، تعرضت أمريكا لصدمة وخيبة أمل «ووتر جيت» وصدمة الانهيار الاقتصادى ، وبدت أفلام كثيرة متأثرة بمشاعر القلق وعدم الرضا وسقوط الأوهام والانزعاج والريبة . وظهر الحنين إلى أزمنة الشباب والقيم الأكثر رسوخا فى الأربعينيات والخمسينيات فى أفلام متنوعة ، من «معرفة دينيوية» (*1971*) لمايك

نيكولاس إلى «أمريكان جرافيتى» (1973) لجورج لوكاس إلى «القالس الأخيرة» (1978) لمارتن سكورسيزى و«شحم» (1978) لكليزر . وعلى النقيض ، كان هنالك أيضا إحياء لأفلام الرعب ، استرجاعا للموضات السابقة لهذا النوع فى فترات عدم يقين اقتصادى مشابهة - فى ألمانيا أثناء تضخم العشرينيات وفى الولايات المتحدة أثناء كساد الثلاثينيات . وكان من ملامح الموجة الجديدة لأفلام الرعب هوس غير مسبوق بفكرة عبادة الشيطان ومسائل السحر والتنجيم ، مثل «طارد الأشباح» (1973) و«نذير النحس» (1976) وتوابعها ومقلديهما . كما بدت الكوارث الخيالية . فى أفلام مثل «الفك المفترس» و«الجحيم الشاهق» (1976) و«الزلزال» (1974) ، شكلا من أشكال صرف الانتباه عن كوارث الحياة الواقعية ، وإن كانت كوارث الواقع قد جاءت فى بعض الأحوال تالية للكوارث الخيالية - فقد تزامن عرض فيلم جيمس بريدچيز « أعراض صينية» (1979) مع حادث بأحد المفاعلات النووية مشابه على نحو غريب لذلك الذى يصوره الفيلم . وعلى مستوى آخر ، فى فئة «أفلام الاستغلال الرخيص » ، كان ثمة إنتاج أكثر سوءاً يتمثل فى أفلام تحتفى بالعنف البدنى المجرد ، مثل فيلم توب هوبر «سلسلة تكساس شهدت مذبحة» (1975) . كما تم تسجيل فضيحة ووتر جيت ذاتها فى «كل رجال الرئيس» لألن باكولا ، وانعكست مخاوف ذلك الوقت وشكوكه فى «المنظر المختلف» للمخرج نفسه وفى «المحاورة» لفرانسيس فورد كوبولا وفى تأملات ديفيد ميللر حول اغتيال كينيدى بفيلمه «عمل تنفيدى » ، وكلها إنتاج 1974 .

سيطر على ذلك العقد مجموعة من المخرجين الجدد صغار السن ممن أتوا من خلفيات تختلف للغاية عن خلفيات أجيال هولى وود السابقة . فرنسيس فورد كوبولا (1939) ، جورج لوكاس (1945) ، مارتن سكورسيزى (1942) وستيفن سبيلبرج (1947) ، لم يأت أى منهم من التلفزيون أو من الصفوف الدنيا فى صناعة السينما ، ولكن من أقسام السينما بالجامعات . وسبيلبرج كان أشبه بالطفل المعجزة ، حيث قدم فيلمه الأول وهو فى الثانية عشرة وفاز بجوائز عن فيلم طويل وهو فى السادسة عشرة .

وبحصولهم على موطىء لأقدامهم فى الصناعة بناءًا على أفلامهم القصيرة أو المنخفضة الميزانيات أدخل هؤلاء الرجال إلى السينما هامشا من الثقافة السينمائية شبيها بذلك الذى أو جده المخرجون الأوروبيون الجدد ، وفهما لأذواق وحاجات جمهور جديد راهن فقد الاقطاب القدامى التواصل معه منذ زمن طويل .

أنتقل كوبولا من عمل كوميدى يتسم بدقة الملاحظة (أنت الآن ولد كبير - *1966*) ودراما اجتماعية شديدة التكلف (ناس المطر - *1969*) إلى ملحمة عن إحدى عائلات المافيا (الأب الروحى ، الأب الروحى - *2*) إلى الملحمة التذكارية عن حرب فيتنام (سفر الرؤيا الآن -*1979*) . أما ستيفن سبيلبرج فقد بدأ بفيلمين تلفزيونيين جيدى الصنع (المبارزة -*1971*، شيء شرير -*1971*) وهو فى الثالثة والعشرين ، ومنها إلى الكوميديا المأساوية عن حياة المتشردين (قطار أرض السكر السريع - *1974*) ، ثم إلى أثنين من أكبر الأعمال الضخمة فى السبعينيات : «الفك المفترس» النموذج الأولى لفيلم الكوارث و «لقاءات عن قرب مع النوع الثالث» الذى يطرح نظرة متفائلة لغزو من الفضاء الخارجى .

تحتفى أفلام سكورسيزى جميعها بمدينة نيويورك . تدور أفلامه الروائية الأولى ، «من ذا الذى يطرق يابى ؟» (*65-1969*) و «الشوارع الوضيعة» (*1973*) ، عن شبابه الخاص فى إيطاليا المصغرة داخل نيويورك ، وعن الصراع بين نداء الإله الكاثوليكى ونداءات عالم المافيا الهامشى . ونيويورك أيضا هى إطار أسطورته السبعينية عن فقدان الثقة والاشمئزاز من الذات «سائق التاكسى» (*1976*) ولترجمته الخاصة لقالب القصة الغرامية الموسيقية إلى لغة واقعية فى «نيويورك ، نيوريورك» (*1977*) .

كذلك كان هناك مخرجون آخرون يجمعهم المنهج ذاته والخلفية ذاتها ، وكثيرا ما تعاونوا مع المجموعة الأساسية السابقة ، مثل جون ميليوس (*1945*) الذى أخرجى «ديلينجر» (*1973*) والعمل التأريخى الجميل «الريح والأسد» (*1975*) وكتب «الفك المفترس» و «سفر الرؤيا الآن» ، وبريان دى بالما (*1940*) الذى استهل مشواره بسلسلة من أفلام الإثارة (الهاجس -*1976* ، كارى - *1976* الغضب - *1978*، ..) توحى بقدر

من الولاء لهيتشكوك ، والسيناريست بول شرادر ، مؤلف «سائق التاكسى» ، الذى تحول إلى الإخراج وقدم عملا ميلودراميا عن نشاط النقابات العمالية بعنوان «عن العمال» (1978) .

ينتمى وودى ألن (1935) مثل سكورسزى إلى جالية عرقية فى نيويورك ، وترجع جذور أعماله كلها إلى تقاليد الكوميديا اليهودية النيويوركية . وقد بدأ وودى ألن حياته الفنية كاتب مزح هزلية ثم أصبح كاتباً سينمائيا كوميديا ثم انتقل من كتابة السيناريو إلى الإخراج . جاءت أعماله الأولى - مثل «خد الفلوس واجرى» (1969) و«الموز» (1971) و«كل ما أردت دائما أن تعرف عن الجنس وكنت تخشى أن تسأل» (1972) و«النائم» (1973) - أعمالا كوميدية تفيض بالإبداع البصرى واللفظى . وبعد عمل من أعمال المحاكاة المسرفة ، «الحب والموت» (1979) ، كشف «قاعة آنى» (1977) عن جانب أكثر جدية فى كوميدياه ، والفيلم يعد دراسة شخصية قائمة على السيرة الذاتية للمخرج . أما «الداخلى» (1978) فهو عمل مفعم بالبصيرة الإنسانية ، ولكنه جاء ربما أكثف مما يجب فى حرصه علي أن يكون جادا وأن يؤخذ بجدية كأنه منافسة للمخرجين الأوروبيين (كان واضحا دائما أن وودى ألن من المعجبين ببرجمان) . وفى «مانهاتن» (1979) ، هذا الاحتفاء الودود ، وإن يكن ممزوجا بحس متشكك ، بنيويورك ومن عرفهم آلن فيها، تبدو المقدرة علي تكامل الكوميديا مع الاهتمامات الاجتماعية الإنسانية الجادة تكاملا دقيقا .

بعد ألن كانت أكثر مواهب هولى وود أصالة ، وإن كان غريب الأطوار ، روبرت ألتمان (1925) الذى انتقل بعد عدة بدايات تجريبية إلى مقدمة الساحة السينمائية بفيلم «إم . أيه . إس . إتش . » (المستشفى العسكرى الميدانى - المعروف باسم «ماش») فى 1970 . وألتمان يمكن أن يقع فى الإدعاء (صور -1972) أو الحيرة (ثلاث نساء - 1977) ، كما قد يعيد تقديم روايات أو أفلام قديمة (الوداع الطويل -1973عن عمل لرايموند تشاندلر ، لصوص مثلنا - 1974 عن «إنهم يعيشون ليلا» لنيكولاس راى) لكى يقدم ملاحظات جديدة حيوية على العمل الأصلى . ومع اهتمامه بالجو العام والغرائب

البشرية على حساب البنيان الفنى ، جاءت أفضل أعماله بمثابة جداريات عظيمة لماضى الحياة الأمريكية (مك كيب والسيدة ميلر -1971- ، بافلوبيل والهنود -76) أو حاضرها (ناشفيل -1975- ، عرس -1978-) .

تشكلت حول الكاتب المخرج الممثل الكوميدى ميل بروكس (1927) مدرسة متميزة فى الكوميديا ، تقوم على المحاكاة الساخرة والمزاح اللفظى البصرى المسرف . كان الفيلم الأول لبروكس عملا هزليا عن أعماق وخبايا برودواى بعنوان «المنتجون» فى 1968 ، ثم جاءت «السروج المتقدة» (1974) ، «فيلم صامت» (1976) و«قمة القلق» (1978) أعمالاً تحاكى هولى وود وأنواعها السينمائية المفضلة . بعد ذلك اتخذ جين وايلدر ، وهو أحد ممثلى بروكس والمتتلمذين على يدية مسارا مشابها فى «أعظم عاشق فى العالم» (1978) . ومن المخرجين الآخرين الواعدين الذين ظهروا قرب نهاية العقد : جون كاربنتر الذى أظهر اقتدارا استثنائيا فى الجانب الحرفى والقدرة على التعبير السينمائى والتركيب من خلال «النجم المظلم» (1974) و«هجوم على المنطقة 13» (1976) و«تفضل ادخل» (1978) .. تيرانس ماليك الذى أظهر فى فيلميه «الأراضى السيئة» (1974) و«أيام الفردوس» (1979) موهبة ملحوظة فى إلقاء الضوء على أجواء ومزاج فترات من الماضى القريب .

بلغت أزمة السينما البريطانية الاقتصادية المقيمة واحدة من أسوأ فتراتها فى السبعينيات . حيث تراجعت معدلات الإقبال الجماهيرى على دور العرض بشكل مضطرد ، وانتهي نداء اتحاد النقابات المهنية الذى طالب فى 1973 بتأميم صناعة السينما إلى لاشىء . ومع نهاية العقد كان الاقتراح بتشكيل لجنة حكومية شبة دائمة لشئون مستقبل السينما البريطانية لايزال ينتظر التنفيذ ودونما بادرة للتفاؤل . فى لحظات بعينها من العقد بدا الإنتاج القومى متجمدا تقريبا ، وإن كان مع أواخر السبعينيات قد تقدمت مؤسسة ليوجريد ئى إم أى إلى موقع عالمى بارز من خلال أعمال أمريكية مثل فيلم مايكل سيمينو «صائد الغزلان» (1978) .

بدت بريطانيا قاعدة مناسبة للإنتاج العالمى المحترم ، بتمويل من موزعين أمريكيين - «ونستون الصغير» (1972) لريتشارد أتينبورو ، «نيكولاس وألكسندرا» (1972) لفرانكلين شافنر ، «جاتسبى العظيم» (1974) لجاك كلايتون ، «القوة الماحقة» (1974 لريتشارد ليستر .. أما أنجح الأعمال المحلية المنشأ فكانت السلسلة الطويلة العمر لأفلام جيمس بوند التى بدأت فى 1962 بفيلم تيرنس يونج «دكتور لا » وبلغت مع نهاية عقد السبعينيات أحد عشر فيلما ، تعاقب فيها على دور الجاسوس الشبق إيان فيمنج ثلاثة ممثلين . فيما عدا هذا ، فقد فضل المنتجون البريطانيون الأعمال الكوميدية النمطية بنظام خط الإنتاج ، والتطفل على البرامج التليفزيونية الناجحة ، أو أفلام الإثارة الجنسية الخفيفة وأفلام الرعب المضجرة ، أو تقديم أفلام تاريخية تحاول أن تبدو محترمة مثل «هنرى الثامن وزوجاته الست» (1972) لواريس حسين أو «ليدى كارولين لام» (1972) التجربة الوحيدة فى الإخراج السينمائى للكاتب المسرحى روبرت بولت .

قلة فحسب من جيل الحرب وما بعدها من استمروا حتى السبعينيات : ديفيد لين بعمله الميلودرامى الأيرلندى المبالغ فيه ، الذى كتبه أيضا بولت ، «ابنة رايان» ؛ رونالد نيم بفيلمه الموسيقى «البخيل» (1970) وعمليه الناجحين تجاريا «مغامرة البوسيدون» (1972) و«ملف الأوديسا» (1974) ، كارول ريد بفيلمه الأخير قليل الأهمية قبيل وفاته . «اتبعنى» (1971) عن مسرحية لبيتر شافر . ومن الجيل الذى ظهر فى الستينيات جون شيلزينجر الذى حول ولاءه ناحية هولى وود بعد أن قدم فيلمين فى بريطانيا ، دراستة الذكية الحذرة عن ازدواجية الميول الجنسية فى «الأحد .. تبًا للأحد » (1971) وعمله المحبط عن الحرب الثانية «اليانكيون» (1979) .

وكان أكثر فنانى السينما البريطانية حيوية وإثارة خلال السبعينيات هو كين راسل (927) ، الذى أتى من التليفزيون وقدم فى السينما بعض أعمال مترددة قبل «نساء عاشقات» فى 1969 . ثم انطلق بسلسلة أفلام انطباعية غريبة فى مجال السيرة ، أعمال مؤذية ومعادية للمجتمع وفجة ولكنها تنبض بحيوية لايمكن إنكارها . وقد ضمت قائمة موضوعاته ، أو ضحاياه ، تشايكو فسكي (عشاق الموسيقا - 1971) وجوديية

برتسيتسكا (المسيح الهمجى - 1972) و«ماهلر» (1974) و«فالنتينو» (1977) . كما قدم صورة عنيفة من أخوات لاودن فى «الشياطين» (1971) وفيلمين موسيقيين أقل بذاءة هما «البوى فريند» (1971) و«تومى» (1973) .

من التليفزيون أيضاء جاء مخرجون آخرون : مايكل أبتيد ، ألن بريدجيز ، كلود واتهام ، ألن باركر ، ريدى سكوت . اثنان منهم على الأقل من مجال الإعلانات . وقدموا فى السينما أفلاما تجارية قوية ولكنها دون شخصية مميزة تقريبا . كانت صعوبة ترسيخ أساليب شخصية مميزة للمخرجين مجرد أثر بسيط من آثار الأوضاع التجارية السائدة . هكذا لم يقدم ستيفن فريرز المخرج الروائى التلفزيونى الموهوب ولا الممثل ألبرت فينى سوى فيلما سينمائيا واحدا ، «مخبر المباحث» (1971) و«أوهام تشارلى» (1967) بالترتيب . كذلك كين لوتش (1936) ، قدم أربعة أفلام روائية فقط على مدار اثنى عشر عاما . وأفلام لوتش ، «البقرة التعيسة» (1967) و«كيس» (1969) و«حياة عائلية» (1971) و«جاك الأسود» (1979) ، تعكس بطبيعتها المتناغمة اهتمامه الحانى بالاشخاص المهملين والمهمشين بشكل ما من جانب مجتمعهم . أما جاك جولد (1930) فاستطاع الحفاظ على معدل إنتاج أكثر تواصلا (مدفع بوفرز - 1968 ، الحساب - 1969 ، الصحة الوطنية -1973 ، مان فرايداى [الخادم الوفى] -1973 ، الفئوس عاليا -1976 ، عودة البحار -1978) ، وإن كانت أفضل أعماله مثل «الكاثوليكيون» (1973) و«الموظف العام العارى» (1975) قد جاءت من خلال التليفزيون بحدوده الإنتاجية الأضيق ، مما يدل ثانية على الصعوبة التى واجهها المخرجون فى إيجاد أساليبهم الخاصة فى السينما .

بعيدا عن مثل هذه الإنجازات العرضية للتليفزيون ، فإن أى بصيص من الأصالة سواء فى الشكل أوالموضوع لم يكن يظهر إلا من خارج إطار السينما التجارية عادة ، فى سياق الأفلام المستقلة ، دون الحد الكافى من التمويل - حيث قام بالتمويل فى أحوال كثيرة صندوق الإنتاج الهزيل التابع لمعهد الفيلم البريطانى . ورغم فقره فقد استطاع الصندوق أن يدعم أفلاما من نوعية «مؤسسة خاصة» (1974) لبيتر سميث

و«وينستانلي» (1975) لكيڤين براونلو . وكان أبرز نجاحات مجلس إنتاج معهد الفيلم البريطاني هو ثلاثية الأفلام التي قدم فكرتها وأخرجها بيل دوجلاس والتي صورت قصة حياة طفل يتيم الأبوين في قرية مناجم اسكتلندية فقيرة «طفولتي» (1972) و«أهلي» (1973) و«طريقي عائدا» (1978) .

كما كافح مخرجون آخرون لتقديم أعمالهم معتمدين على مصادرهم الخاصة : جاك هازان وديفيد مينجاي في دراسة للإبداع الفني من خلال صورة كوميدية صريحة للمصور التشكيلي ديفيد هوكني بعنوان «بقعة أكبر» (1974) ، موريس هاتون في مواعظ سياسية اجتماعية مثل «حين ماركس وناول الذخيرة» (1968) و«لقطة طويلة» (1978) ، ديريك چارمان في عملين «هابطين» يتسمان بالخفة والمرح ، «سباستيان» (1976 – الفيلم الوحيد في تاريخ السينما الناطق باللاتينية) و«اليوبيل» (1978) ، إضافة إلى عمل معد إعدادا مثاليا عن مسرحية شكسبير «العاصفة» (1979) .

في مكان آخر من العالم الناطق بالانجليزية : في كندا ، حيث يوجد مجلس وطني للسينما ، خطط لتأسيسه في الأصل جون جريرسون ، وحيث يوجد برنامج رسمي حاسم للإنتاج والترويج ، كانت السينما تبدو متأخرة في تحقيق مطامحها في السوق العالمي ، وكانت أكثر الأفلام الكندية التي توزع في الخارج أفلام رعب تجارية . من بين قلة من مخرجين أجانب عملوا بكندا كان كلود شابرول ، غير أن فيلمه الكندي «روابط الدم» (1978) يعد انتكاسة في مسيرته الفنية . ومع هذا فقد نجح في كندا إلى حد ما مخرجان سبق لهما العمل بالتليفزيون الانجليزي ، تيدكوتشيف صاحب «التدريب المهني لدادي كرافيتش» (1974) وسيلڤيو ناريتسانو صاحب «ليه تضرب المدرس بالنار؟» (1976) . أما أبرز المخرجين الناطقين بالفرنسية الذين ظهروا تلك الفترة فهم دينيس أركاند (ريجان بادوڤاني – 1973) وأندريه بروسار (حدث ذات مرة في الغرب 1979) وميشيل بروك (الأوامر –1974) والطليعي جان – بير ليڤيڤر . بينما كان أكثر المخرجين الناطقين بالإنجليزية وعداً هم دونالد شبيب (بين أصدقاء –1973 ، الريح

الثـانيـة -1975) وروبن سـبـراى (رجل واحـد - 1976 ، تنظيف الشـوارع -1978) وريتشارد بينر (العنيف -1977) .

أسـفر عـقد السـبـعينيات عن ظـهور مـعـجـزة أسـترالـيـة . حيث فرضت الأفـلام الأسترالية نفسها على السوق العالمى من خلال الكوميديات الفظة والخليعة التى قدمها فى مطلع السبعينيات بروس بيريسفورد (بارى ماكينزى) وتيم برستول (ألڤين بربل) . ثم أشار كين هانام إلى إمكانيات سينمائية أهم من خلال دراسته الفوردية(*) عن حياة مجتزّى فراء الخراف الجائلين فى «ما أبعد يوم الأحد» (1975) ، وكذلك بيتر وير فى كومـيدياه السوداء الغـربيـة «السـيارات التـى التـهمت باريس» (1974) . هذه الأعـمـال أعقبـها مـحصـول مدهش من الأفلام والمخرجين: «نزهة للغذاء عند الصخرة المعلقة» (1976) و«الموجة الأخيرة» (1977) لوير ، كوميديا الماضى القريب عن حياة المتشردين «رجل مـعـرض الصـور» (1977) لجـون باورز ، «كـادى» (1976) و «الأيرلندى» (1978) لدونالد كرومبى ، «ترنيمة جيمى الحداد» (1978) لفريد سكيبيسى ، «واجـهة الأخبار» (1978) لفيليب نويس . غير أن السينما الأسترالية ، مع الاغترار بالنجاح السريع وعدم الأمان الاقتصادى معا(*) ، باتت تواجه خطر الانزلاق إلى إنتاج أفلام تجارية فى ذيل هولى وود وخطر فقدان الهوية التى بالكاد بدأت تظهر .

بالنسبة لأوروبا الغربية كانت الظاهرة الأكثر إثارة للدهشة فى عقد السبعينيات هى ظـهور سـينمـا جـديدة مـذهلة الحـيوية والتنوع فى ألمانيـا الغربيـة ، التى ظلت منذ

(*) نسبة إلى أسلوب المخرج الأمريكى جون فورد على الأرجح - المترجم .

(*) يضاف إلى هذا انتقال الكثير من مخرجى أستراليا البارزين إلى أمريكا خلال الثمانينيات : بيريسفورد ، سكيبيس ، وينر ، كليفورد ، نويس ، ... - المترجم .

الحرب الثانية تبدو قاحلة لاتبشر بخير . هذه الطفرة يمكن أن يؤرخ لبدايتها ، بشيء من التجاوز ، بعامي 1967/66 حيث قدم ألكسندر كلوج وڤيرنر هيرتسوج وڤولكر سكولوندورف وجان ماري شتراوب أفلامهم الروائية الأولى . كانت البذور قد بذرت قبل ذلك بخمس سنوات ، عندما أصدر ستة وعشرون مخرجا شابا ، من بينهم كلوج ، بيانا في مهرجان أوبرهاوسن السينمائي معلنين أن «السينما الجديدة تحتاج أنماط جديدة من التحرر : من تقاليد وكليشهات صناعة السينما القائمة ، من تدخل الأطراف التجارية ، وأخيرا .. التحرر من المصالح المكتسبة الأخرى» . وعقب ذلك بفترة قصيرة بدأت الحكومة في دعم صانعي الأفلام الشبان . كما كان ضمن العوامل الجوهرية لهذا الازدهار المفاجيء في 1967/66 ، والذي أسفر عن ظهور أكثر من خمسين مخرجا جديدا في العقد اللاحق ، سياسة التليفزيون الألماني الطموحة في دعم الأفلام الروائية . ولعل تلك الأصول التليفزيونية للأفلام هي التي أضفت ذلك التشابه الظاهري - في بساطة الوسائل والاهتمام بالموضوعات الاجتماعية - على أعمال متنوعة لمخرجين يقاومون جميعهم أي تصور يراهم «جماعة» . ولأنهم جميعا أبناء جيل واحد تقريبا فقد كانت لهم اهتمامات مشتركة بالضرورة . أكبرهم ، سايبربرج وكلوج وشتراوب ، ولدوا مع بداية الرايخ الثالث ، وأصغرهم ، هيرتسوج وڤيندر وڤاسبيندر ، مع نهايته . لذا فقد ورثوا جميعا ، أو نشأوا يعايشون تاريخا مربكا وثقافة كسرتها الحرب الثانية وسينما كانت تعتبر في الخمسينيات وأوائل الستينيات أسوأ سينما في العالم ، كما عايشوا أيضا «معجز اقتصادية» . لقد صنعوا سينماهم الخاصة دون تراث متصل يدعمهم أو يقيدهم ، مستخدمين مجموعة متنوعة من المناهج الشخصية في معالجة الأسئلة التي يفرضها عليهم تاريخهم ومجتمعهم .

عمل ألكسندر كلوج (1932) محاميا وروائيا قبل أن يعمل مساعدا لفريتس لانج في الفيلمين اللذين قدمهما بألمانيا في 1959 . ومن 1956 كان يجرب من خلال الأفلام القصيرة ، وفي 1967 قدم «فتاة الأمس» . ورغم انتفاخه بالأفكار والابتكارات الخاصة ، جاء هذا الفيلم البريختي تحليلا رائعا للمجتمع ؛ حيث صور عجزه عن التصالح مع

فتاة تعيسة منحرفة عن غير قصد . ويبدو أن كلوج لم يستطع أن يحقق ثانية النجاح ذاته الذى حققه هذا الفيلم ؛ وكان أفضل أفلامه فى السنوات التى تلت «عمل من حين إلى آخر لجارية» (*1973*) ، عن ربة منزل تنجح رغم المصاعب فى اكتساب وعى سياسى بالذات بعد أن تمنعها الشرطة من ممارسة عملها الجانبى غير المنتظم فى إجهاض الحوامل .

قدم ڤولكر سكولوندورف (*1939*) بداياته فى فرنسا ، بمدرسة الفيلم الفرنسية ، آى دى اتش ئى سى ، مساعدا لمال ورينيه وميلڤيل . هذه الخلفية ، إضافة إلى تعاطفه مع السينما التجارية بأسلوبها القديم ، وميله الخاص للأخذ عن الأعمال الأدبية - «مايكل كوهلاس» (*1968*) عن قصة لكليست ، «شرف كاتارينا بلم الضائع» (*1975*) عن هنريك بول ، «طبول الصفيح» (*1979*) عن جونتر جراس - وضعت أعماله بمعزل عن أعمال معاصريه المشاكسة والمغامرة .

طاب لڤيرنر هيرتسوج (*1942*) تقديم نفسه بوصفه «الأحمق المقدس» فى السينما الألمانية . كان اهتمامه بالمشكلات المباشرة لألمانيا الغربية أقل منه برؤيته الملحمية الخاصة للإنسان باعتباره مخلوقا ناقصا غير قابل للكمال ، مخلوقا مجنونا وبطوليا فى آن واحد . وقد انعكست حدة مزاج هيرتسوج ، الأقرب إلى حالات الاستحواذ ، على شخصياته ، التى ظهرت دائما فى أزمات حادة ، لأن البشر فى رأيه «تحت الضغوط الشديدة يسمحون لك بفهم أكثر لماهيتنا وأعمال كينُونتنا الداخلية» . وهكذا اشتملت قائمة أبطاله على عائلة من الأقزام (حتى الأقزام بدأوا صغارا -*1970*) وامرأة صماء عمياء تلعب دورها الحقيقى الذى تعيشه فى الواقع (أرض الصمت والظلام - *1972*) ، وعلى أجويرى ، ملازم بيزارو ، المتهوس باكتشاف مكان خيالى أسطورى الثروات (أجويرى.. غضب الرب -*1972*) وكاسبر هاوسر الصبى البرى فى القرن التاسع عشر [لغز كاسبر هاوسر-*1974*] ، وعلى مهاجر قليل الذكاء فى الولايات المتحدة (شتروستسيك -*1977*) وبطل قفز بالمظلات ، من الحياة الواقعية أيضا ، يساق على نحو روحى غامض إلى أعمال بطولية مستحيلة (النشوة الكبرى لشتاينر حفار

الخشب –1975) ، وعلى بطل جورج بوشنر (فويتسيك – 1979) ، بل والكونت دراكيولا المشوه فى صياغة جديدة كتبها مورناو (فوسفيراتو – 1978) .

ڤيم ڤيندرز (1945) جاءت شخصيات أفلامه ، على النقيض ، معاصرة بشكل صارم : شخصيات فى حركة قلقة دائما ، طامحون إلى اكتشاف ذواتهم ، ذلك المطمح الذى نادرا ما يصلون إليه ، فى عالم مربك . ويعتبر مركز وقلب أعماله هو «ثلاثية أفلام الطريق» : «أليس فى المدينة» (1973) ، و«حركة خاطئة» (1975) الذى يعد نسخة معاصرة من «فيلهيلم ميستر» ، و«ملوك الطريق» (1976) الذى يصور رحلة رجل يجوب ألمانيا يصلح معدات دور العرض السينمائى الريفية المتداعية . أما «الصديق الأمريكى» (1977) ، عن رواية لباترشيا هايسميث ، التى أخذ هيتشكوك عن إحدى رواياتها الأخرى فيلمه «غرباء فى قطار» ، فقد عبر صراحة عن ولاء ڤيندرز للأفلام الأمريكية وصانعيها .

وكان أغزر مخرجى هذا الجيل الجديد إنتاجا وأوضحهم نجاحا راينر ڤيرنر فاسبيندر (1945) ، صاحب سياسة الإنتاج الاقتصادى السريع – حيث أتم تصوير أكثر أعماله فى حدود الأسبوعين للعمل – وصاحب الشعبية التجارية التى أعطته موقعا قويا بطريقة فريدة مع نهاية العقد . ويعتبر فاسبندر مخرجا مبكر النضج : وهو فى الثانية والعشرين كان كاتبا مسرحيا له اسم راسخ بالفعل ، حيث عرف بمنهجه الخاص فى «المسرح المضاد» الذى يسخر من الكلاسيكيات ويسبها باستخفاف ، كما قدم فى وقت مبكر عددا من الأفلام القصيرة . وهو فنان غزير الإنتاج أيضا ؛ فقد أخرج فى عام واحد ، 1969 ، أربعة أفلام روائية ، وفى العام التالى ستة ؛ وإن يكن قد خفض هذا المعدل إلى حد ما لاحقا . كما أنه حرم نفسه من تحقيق مستوى فنى ثابت بتراوحه الغريب بين الجيد (دموع بيترا الكانتية المرة –1972 ، الخوف يأكل الروح – 1973) والبالغ الرداءة (المبيض – 1970 , Warnung vor einer heiligen Nutte – 1971) . وخلال السنوات العشر من 1969 إلى 1979 قدم فاسبيندر أكثر من ثلاثين فيلما : من الكلاسيكيات الألمانية (Effi Briest - 1974) إلى الكوميديا السوداء الجارحة (الملعون –

1976) والرؤية العبثية للمجتمع الراقى (الروليت الصينية -1976) وموضوعات الدعاية الاجتماعية أو السياسية (فوكس وأصدقاؤه -1975، الجيل الثالث - 1979) . وقد استخدم فاسبيندر فى أفلامه الأشكال التقليدية بروح المحاكاة والولاء لدوجلاس سيرك ، المخرج الدانمركى الأصل الذى عمل بألمانيا فى الثلاثينيات قبل أن يهاجر إلى الولايات المتحدة . كما عمل فاسبيندر بوجه عام مع فرقة مسرحية بعينها جاءت معه من المسرح وكانت له مصدر عون خلاقا ، وإن كان فى «اليأس» (1978) قد انتقل ، مؤقتا على ما يبدو ، إلى مجال الإنتاج العالمى المرتفع التكاليف ، موظفا نجوما فى مكانة ديرك بوجارد وأندريا فيريول .

اختار جان مارى شتراوب (1933) وهانز يورجن سايبربرج (1932) العمل بأساليب أكثر نخبوية وغموضا . ولد شتراوب بفرنسا وتدرب بالمساعدة فى الإخراج بستوديوهاتها . ومن السهولة النسبية لأعماله الأولى (غير متصالح -1965 ، تاريخ آنا ماجدالينا باخ - 1967) انتقل شتراوب إلى تجاربه المحيرة فى أفلام «الحد الأدنى من السينما» : ففى «دروس التاريخ» (1972) و «موسى وهارون» (1975) و «*Fortini Cani*» (1977) يستجوب شتراوب معنى السينما والتعبير ويعريهما تماما ، متخليا عن تقاليد السرد والتمثيل المعبر والتماهى ، وطامحا إلى استثارة استجابات عقلية جديدة عن طريق وسائل شكلية محضة . أما سايبربرج فقد أتى إلى السينما من التليفزيون ، وحين شرع فى عمل ثانى أفلامه ، «لودفيج - قداس لملك بتول» (1972) ، كان ينوى أن يقدم عملا أحمق على طريقة أندى وارهول ، ولكن الفيلم بالصدفة صار الجزء الأول من ثلاثية هائلة عن تطور الروح الألمانية الحديثة . ثم جاء الجزآن التاليان : «كارل ماى» فى 1974 ، والفيلم ذو الثمانى ساعات «هتلر - فيلم مصنوع فى ألمانيا» فى 1977 . أما «اعترافات وينيفريد فاجنر» (1975) فقد كان بمثابة استراحة مبهرة وسط الثلاثية ووثيقة الصلة بها ، وهو يصور مقابلة على مدى ثلاث ساعات مع عشيقة بايروث السابقة الرهيبة وهى فى الثمانين من عمرها . وقد نجح سايبربرج فى هذا الفيلم ، باستخدام المونولوجات الطويلة والديكورات والخلفيات المصورة بطريقة العرض الخلفى ، أن يقدم أسلوبه الخاص من الملحمة والإبهار المشهدى .

فى فرنسا لم يفرز عقد السبعينيات خلفاء بارزين لجيل الموجة الجديدة - ترفو ، شابرول ، رينيه ، رومر ، مال ، ريفيت - الذى ظل متربعا على عرش السينما الفرنسية . ظهر بضعة مخرجين جدد ، غير أن أحدا منهم لم يقدم حتى نهاية العقد إنتاجا كافيا للإعلان عن شخصية مميزة . من بين هؤلاء: كلود فارالدو (تيمروك - *1973*) ، كلود ميللر (أحسن طريقة للمشى - *1976*) ، والنقاد السابقون برتران تاڤيرنيه (ساعاتى سان بول -*1976*) وجان لوى كومولى (صقلية -*1975*) وإدرجاردو كوتسارنيسكى (السحرة المغامرون -*1977*) ، والناقد الذى تعاون مع ريفيت كاتبا إدواردو دى جريجوريو (السراى -*1976*، الذكرى القصيرة -*1979*) ، وكذلك الممثل السابق جيرار بلان . كما لمع اسم مارسيل اوفولس ، ابن ماكس اوفولس ، مخرجا تسجيليا نجحت أفلامه باقتدار فى استكشاف المغزى الفلسفى لأحداث تاريخية معينة : «الحزن والشفقة» (*1979*) عن الاحتلال الألمانى لفرنسا ، «ذكرى العدالة» (*1976*) عن ذنوب ومسئوليات التاريخ - متخذا من محاكمات نوريميرج عن جرائم الحرب نقطة للبداية .

فى إيطاليا أيضا ظلت السيادة فى السبعينيات ، إلى حد كبير ، للمخرجين الأقدم - روسيلينى ، ڤيسكونتى ، دى سيكا ، بازولينى (الذين ماتوا جميعهم خلال العقد) وفيللينى ، أولمى ، روزى ، فيريرى ، و أنطونيونى الذى قل نشاطه بشكل واضح بعد «زابريسكى بوينت» (*1969*) ولم يقدم طوال السبعينيات سوى «المسافر» (*1975*) وفيلما آخرا تسجيليا بعنوان «الصين» (*1972*) . وكان أبرز المخرجين الجدد الذين ظهروا خلال السبعينيات هم ، على الأرجح ، الأخوان باولو تاڤيانى (*1931*) ، ڤيتوريو تاڤيانى (*1929*) اللذان امتزج التزامهما السياسى المخلص بموهبة سينمائية على المستوى نفسه فى فيلميهما «*San Michele aveva un gallo*» (*1971*) و «*Allonsanfan*» (*1974*)

وفى دراستهما القديرة لرحلة التعليم الذاتى الأليمة التى يقطعها ابن أحد الفلاحين فى «أب مسيطر» (1977) . كما لمعت أسماء مخرجات إيطاليات بسبب تجاوزاتهن الجريئة : ليليانا كافانى (1937) ، التى أعقبت عملها الميلوردرامى المرعب عن الرايخ الثالث «بواب الليل» (1973) بسيرة فانتازية زائفة غريبة عن نيتشه بعنوان «فيما وراء الخير والشر» (1976) ، كما بدت لينا فيرتمولر (1928) منتشية بنجاح أفلامها فى الولايات المتحدة وقدمت عروضا أكثر إسرافا فى السوقية الصريحة - وللمفارقة .. فى كره النساء - فى «الجميلات السبع» (1975) و«اكتساح» (1975) .

قدمت سويسرا مثالا آخر لأثر الدعم الحكومى ، ولو فى أدنى حد ، على تطور السينما الوطنية - كوبا والسويد أمثلة سابقة . فعن طريق الاستغلال الجاد للدعم الحكومى للأفلام الجيدة الذى أُقرَّ رسميا فى 1973 بدأ جيل من السينمائيين الموهوبين فى تقديم نفسه . ألن تانر (1929) ، عمل فى البداية بالتليفزيون ، وقدم فيلمه الأول «وقت طيب» مشاركا فى الإخراج مع كلود جوريتا فى 1957 تحت رعاية معهد الفيلم البريطانى . ثم قدم سلسلة من الاستكشافات الفنية عن نماذج بشرية من المجتمع السويسرى المعاصر : «تشارلز ، حى أم ميت» (1979) ، «السمندر» (1971) ، «بيئة العالم» (1974) ، «جوناس الذى سيبلغ الخامسة والعشرين عام 2000» (1976) . أما كلود جوريتا ، الأرق موهبة ، فاهتم بحياة نماذج أكثرهشاشة وهامشية فى «الدعوة» (1973) و «صانعة الدانتيلا» (1977) ، بل وفى دراسته عن روسو الأكبر الغريب الأطوار «طرق المنفى» (1978) .

على الجانب الألمانى من السينما السويسرية كان التطور أكثر بُطئًا ، ولكن مع نهاية العقد كان العديد من المخرجين الجدد قد صنعوا لأنفهسم شهرة عالمية راسخة : دانييل شميد ، من خلال فيلمه الهابط «الحمامة» (1974) ثم «القاضى والمدينة والموت» (1974) الذى كتبه فاسبيندر ثم «فايولانتا» (1978) ؛ رولف ليسى من خلال «Konrontation» (1974) وكوميدياه الساخرة القاسية عن سويسرا

وبيروقراطيتها «*Die Schweizermacher*» (*1978*) ؛ توماس كويرفر من خلال أعماله الأكثر ارتباطا بالأدب «*Der Tod des Fiohzirkosdirectors*» (*1972*) و «*Die Gehiilfe*» (*1976*) و«*Alzire oder der neue Kontinent*» (*1978*) . وكان ثمة عائق خطير يواجه صانعى الأفلام السويسريين الألمان ، حيث كانوا يضطرون لتقديم أعمالهم بالألمانية الفصحى لضمان تسويقها خارجيا . غير أن ليسى ، ومعه بيتر فان جونتن (الصغار يتجمدون حتى فى الصيف – *1978*) وماركوس إيمهوف (مخاطرة الهروب –*1978*) ، عقدوا العزم مع أواخر العقد على تقديم أفلام سويسرية حقيقية ، باللهجة الألمانية السويسرية .

كانت الرقابة الأسبانية ، حتى من قبل موت فرانكو ، قد صارت أكثر تسامحا ؛ وانعكس ذلك فى ازدياد صراحة التعبير فى أفلام سورا وبيرلانجا وبارديم ، وأيضا فى أفلام المخرجين الجدد أمثال ڤيكتور ايريس صاحب الفيلم البديع «روح خلية النحل» (*1973*) . ومع إزالة المزيد من القيود الرقابية فى أواخر السبعينيات شهدت السينما الأسبانية ، فى حالة احتفال بالحرية ، محصولا كبيرا من الأفلام الزرقاء [الجنسية] وكذلك الأفلام السياسية . أخيرا أصبح عصر الجنرال فرانكو متاحا للنقاش المفتوح . كما استطاعت الآن السينما الكتالونية(*) أن تحقق وجودها بشكل علنى فى فيلم أنطونى ريباس «*La Ciutat Cremada*» (*1978*) . وقد ضمت قائمة المخرجين الجدد فى فترة التحرر خوان لويس بورو (السارقون – *1975*) ، خيمى دى أرمنيان صاحب المواعظ الأخلاقية الغربية «*Mizu Quarida Senorita*» (*1972*) و«غرام كابتن براندو» (*1974*) و«*Nunca es farde*» (*1978*) ، خيمى شافارى (*1943*) الذى كان ثانى أفلامه عملا جميلا هو «*A un Dios desconocido* » (*1977*) ، ذلك الاستحضار الغريب غير المباشر لحياة وموت لوركا .

(*) كتالونيا : مقاطعة فى أسبانيا – المترجم .

فى اليونان ، ومع سقوط نظام الجنرالات فى 1974 ، حدث انفجار سينمائى مماثل ، غير أن موجة الأفلام التى نفست عن الغضب والمشاعر السياسية المكبوتة لسنين طوال لم يبد أنها سيتمخض عنها جيل حقيقى من المخرجين . بل والحق أن اثنين من أفضل الأفلام اليونانية فى ذلك العقد قد أُنتجا قبل هذا التحرر : فيلم ميشيل كاكويانيس «أتيللا 74» (1975) الذى قدم وصفا قويا لحرب قبرص ، و«الممثلون الجائلون» ، الذى أنجز هو الآخر فى 1975 ، وقدم مخرجه ثيو أنجيلوبولوس (1936) بانوراما ملحمية لأربعين عاما من تاريخ اليونان من خلال مغامرات جماعة من الممثلين الجائلين . والفيلم تحفه رائعة لم يصل أنجيلوبولوس إلى مستواها فى فيلمه الأسبق «أيام سنة 36» (1971) ولا اللاحق «الصائدون» (1977) .

وفى سكنديناڤيا بدا أن زخم الستينيات قد خفت حدته ، حيث أصاب السينما السويدية إفقار واضح برحيل برجمان عن وطنه بسبب مشاكله مع الضرائب . وكان النجاح التجارى الأكبر تلك الفترة هو الفيلم الطموح الذى قدمه چان ترويل فى جزءين عن المهاجرين السويديين إلى أمريكا فى بدايات القرن : «المهاجرون» (1972) و«الأرض الجديدة» (1972) . السينما الفنلندية هى أيضا ، تلقت ضربة أليمة بموت أكثر مخرجيها موهبة ووعدا ريستو يارڤا فى 1978 ؛ وقد كان من بين أفلامه «مذكرات عامل» (1967) ، «زمن الورود» (1969) ، «عندما تداعت السماوات» (1972) و«حرب رجل واحد» (1973) .

السينما اليابانية ، التى كانت فى وقت سابق هى الأغزر إنتاجا على مستوى العالم ، مع نهاية العقد انهار إنتاجها أمام غارات التليفزيون ؛ فمعدل الإنتاج الذى كان يتجاوز فى سنوات الذروة 500 فيلما سنويا انخفض مع 1978 إلى 317 فيلما ؛ بل ويعتبر هذا الرقم مضلِّلا ، حيث أن مالا يقل عن 206 من هذه الأفلام كانت إيرودكشن ، أعمالا إباحية خفيفة أو ثقيلة تكلفة الواحد منها من عشرة إلى خمسة عشر ألف جنيه ، تعرض فى برامج من فيلمين أو ثلاثة فى دور عرض مخصصة لأفلام الجنس .

ومع استنفاد مصادرها الخاصة بدأت شركات الإنتاج الكبيرة مثل توأيه وتوهو البحث عن مصادر تمويل جديدة ، حيث كانت مضطرة للاستمرار لتزويد سلاسل دور العرض التابعة لها بالأفلام . ومع نهاية السبعينيات كان إنتاج الأفلام فى حالات كثيرة يتم بكفالة شركات تجارية وصناعية كبيرة ، كما ظهرت حالة حماس جديد للإنتاج المشترك مع إيطاليا وفرنسا والولايات المتحدة . فى ظروف كهذه نادرا ما اهتمت شركات الإنتاج بالمستوى . كما كانت قلة فقط من مبدعى السينما اليابانية الكبار هى التى ظلت تعمل ، وإن كان قد أعلن فى *1979* عن أن شوهى إيما مورا وكيسوك كينوشيتا وأكيرا كووساوا مشغولون فى أعمال جديدة ذلك العام ، وفى *1980* قدم كوروساوا تحفته الفنية الرائعة الفيلم التراجيدى «كاچيموشا» .

أما الأفلام التاريخية ، والتى كانت لزمن طويل ملمحا ثابتا من ملامح السينما اليابانية ، فقد انتقلت الآن إلى المرتبة الثانية بعد الموضوعات المعاصرة ، خاصة القصص المأخوذة من الواقع الراهن مثل فيلم هاسيجاو «قاتل الشباب» (*1976*) (الذى كان أنجح أفلام العام تجاريا . كما حقق ناجيسا أوشيما للسينما اليابانية نجاحا تجاريا عالميا بفيلم «امبراطورية الحواس» (*1976*) المأخوذ عن واقعة حقيقية من الثلاثينيات ارتقت إلى مصاف الأساطير الشعبية ، حيث تحولت علاقة حب بين قواد وعاهرة إلى ثورة عشق محمومة وانتهت نهاية مميتة . ثم أعقب أوشيما ذلك بقصة أشباح من العصور الوسطى أكثر اتزانا ، «امبراطورية العاطفة» (*1978*) .

وفى هونج كونج ، استمدت الجماهيرية العالمية لأفلام فنون القتال زخماً هائلا من المسيرة المحزنة القصر لبروس لى (*1940 - 1973*) ، الذى كشفت أفلامه الأربعة - «الريّس» ، «قبضة الغضب» ، «انضم إلى التنين» و«طريق التنين» الذى أخرجه لى نفسه ، وكلهم إنتاج *1973/72* - عن نجم يتمتع بجاذبية جبارة .

من بين بلدان أوروبا الشرقية الاشتراكية واصلت بولندا والمجر المحافظة على إنتاج كان هو الأكثر قوة وتنوعا . وكانت السينما البولندية قد مرت بفترة ركود فى أعقاب *1968* ، حيث انعكست أحداث تشيكوسلوفاكيا فى فترة من الكبت السياسى والعداء للسامية الذى بتر المسيرة الطويلة والمتميزة لألكسندر فورد وغيره من صانعى الأفلام اليهود . ومع منتصف السبعينيات ظهرت حالة الحيوية ثانية . عاد المخرجون الأكبر سنا أمثال كاچيميرتس كوتس (*1929*) وأندريا ڤايدا إلى كامل نشاطهم : كوتس بفيلميه المتكاملين عن عمال المناجم السيليزيين فى العشرينيات «ملح الأرض السوداء» (*1970*) «ولؤلؤة فى التاج» (*1971*) ، وڤايدا بسلسلة أفلامه الرائعة «منظر طبيعى بعد المعركة» (*1970*) ، «خشب الخيزران» (*1971*) ، «عرس» (*1972*) و «أرض الميعاد» (*1975*) ، ثم أثار ڤايدا لاحقا غضب الحكومة الواضح بفيلمه «رجل من رخام» (*1977*) الذى انتقد الماضى القريب على نحو مزعج للسلطة .

ومن المخرجين الجدد كان الأكثر أهمية هو كريچيستوف زانوسى (*1939*) الذى ثبت اسمه جنبا إلى جنب مع ڤايدا فى السبعينيات . إن طريقة تصوير زانوسى للشخصيات تخترق هذه الشخصيات وتواجه أعماقها وأعماق المجتمع بدرجة نادرة الحدوث فى السينما ، ومقلقة بالتأكيد لأصحاب السلطة ، الذين أعربوا بوضوح عن ريبتهم فى أفضل أفلامه ، «تمويه» (*1976*) .

فى المجر برز جيل جديد بمقدمة الساحة السينمائية فى أواخر الستينيات . مارتا ميزيروش (*1931*) تناولت القلق الاجتماعى ، من وجهة نظر إمرأة فى أغلب الأحوال (البنت –*1968* ، التبنى – *1975* ، تسعة أشهر – *1976*) ، وإن كانت أفلامها اللاحقة قد جاءت أكثر سطحية (كلاهما – *1977* ، مثلما عندنا تماما – *1978*) . مخرجة أخرى هى يوديت إليك ؛ قدمت فيلمها الأول «السيدة من القسطنطينية» (*1969*) ثم أعقبته بفيلم متميز من جزءين ، يقدم بأسلوب سينما الحقيقة تحليلا عن حياة الشباب فى إحدى

قرى المناجم ، «قرية مجرية» (1974) و«حكاية بسيطة» (1975) . كما أثبت زوج إليك ، جولت كوڤاش (1936) أنه واحد من أكثر مخرجى الجيل الجديد موهبة وأقلهم طاعة من خلال «المنطقة المعتدلة» (1970) و «رومانتيكية» (1972) ، «حين يعود چوزيف» (1977) و«الجار الطيب» (1970) ، كذلك قدم زُلطان هو چاريك سلسلة من الأفلام القصيرة الممتازة ثم أعقبها بعمل فانتازى غنى على غرار أعمال جايولا كرودى هو «چينبار» (1971) . بال ساندور (1939) ، صاحب الإحساس المتقد بالتاريخ وبالجروتسكى والمأساوى ، حقق نجاحا عالميا بفيلميه «كرة قدم الزمن القديم» (1974) و«دور غريب» (1977) . وكان ساندور محظوظا لتعاونه مع المصور إليمير راجاليى الذى يعتبر متميزا حتى وسط جيل من المصورين المجريين استثنائيٍّ فى براعته (ساندور سارا ، يانوش كيندى ، ..) . اتسمت السينما المجرية دائما باهتمام قومى خاص بالتاريخ ، وفى السبعينيات صار هذا الاهتمام ذا طابع نقدى أكثر ؛ فى أفلام مثل «Angi Vera» (1979) لبال جابور ، عن صناعة إحدى الشخصيات الاشتراكية الستالينية فى أواخر الأربعينيات ، و«سنوات أبى السعيدة» (1978) ساندور سيمو ، الذى كان فريدا فى معالجته لمأزق شخصية رأسمالية صغيرة أثناء السنوات الأولى للتحول إلى الاشتراكية . وكان من الملامح الأخرى للسينما المجرية فى أواخر السبعينيات تلك المحاولة الواعية للابتعاد عن التأثيرات الأدبية والمسرحية التى كان لها سيطرة تقليديةعلى الفيلم المجرى . وفى محاولة لتجنب التعامل مع ممثلى المسرح ، قام العديد من المخرجين الشبان – أمثال إستڤان داردى فى «عطلة فى بريطانيا (1976) و«ثلاث أخوات – رواية فيلمية» (1977) ، وبيلا تار فى «عش عائلى» (1978) – بالتجريب مع ممثلين غير محترفين ومن خلال قصص تتبع أسلوب التسجيلية الجديدة . فى هذه الفترة أيضا تحول مخرجون روائيون بارزون إلى السينما التسجيلية . فقد قدم جانوس روچا (1937) ، فيما بين «شباب حالم» (1976) العمل شبه التاريخى الرقيق و«عازف البوق» (1978) الأمثولة السياسية الحادة التاريخية الإطار ، فيلما تسجيليا نقديا عنيفا بعنوان «ميدان المعركة» . كما قدم فيرينك كوسا (1937) صورة مثيرة للجدل بالقدر نفسه عن بطل أوليمبى مجرى ، «صورة بطل» (1977) . واحد من أحسن أفلام تلك الفترة كان أيضا عملا

تسجيليا لمخرج روائى : «حياة عادية» (*1977*) من إخراج إمرى جايو نجايوسى وبارنا كاباى (*1949*) ، الذى قدم صورة لسيدة ريفية من الماضى فى إطار من الجلال الرامبرانتى وتناولٍ يتّسم بالصدق والمحبة .

فى الاتحاد السوفيتى ساد مناخ ما بعد *1968* لفترة طويلة . حيث بدت الأصالة الفنية والابتكار أشياءً مثيرة للشبهات بالفعل طوال العقد – على الأقل هذا ما يستخلص من الأفلام التى سمح الاتحاد السوفيتى بعرضها فى العالم الخارجى . ورغم موضة الأفلام التى اتخذت من فيلم سيرچى ميكايليان (*1923*) «العلاوة» (*1974*) قالبا ، حيث بعض التحقيقات الدرامية حول حالات افتراضية من سوء الإدارة وعدم الكفاءة ، فإن النقد الاجتماعى بمعناه الحقيقى لم يوجد بالفعل . ربما كانت أقرب المحاولات إليه هى فيلم جليب بانفيلوف (*1933*) «أطلبُ الكلام» (*1977*) ، عن امرأة تصبح رئيسا لمجلس إحدى المدن ثم تهزمها سياسة [وانا مالى!] التي ينتهجها زملاؤها . أما الأغراض الرسمية فبدت متمتعه بخدمة أفضل من خلال أفلام فارغة مبهرة ضخمة مثل «التحرير» (*1971*) لأوزيروف ، «إنهم حاربوا من أجل بلدهم» (*1975*) لسيرچى بوندراتشك ، «سيبيرياد» (*1979*) الذي أنتج بتكلفة فلكية وأخرجه ميخالكوف كونشالوڤسكى وهو واحد من أكثر مخرجى العقد الأسبق الشبان وعدا . مخرجون قلائل قدموا صورة أكثر اعتدالا وصدقا عن العالم من حولهم . فى هذا السياق يستحق التقدير الممثل السابق ڤاسيلى شوكشين (*1929-1974*) لصراحته الواضحة فى تصويره للحياة وللبشر فى الاتحاد السوفيتى من خلال أفلام مثل «كان فيه ولد» (*1964*) ، «ناس غريبة» (*1969*) ، «شجرة كرات الثلج الحمراء» (*1974*) . كما تحلت لاريسا شبيتكو (*1938-1979*) ببصيرة فريدة فى وصفها لحركة الأفراد فى المجتمع ، ولم تجد أفلامها إجازة يسيرة من قبل الدولة إلا فى حالات قليلة فقط – «عين الجمل» (*1963*) ، «أجنحة» (*1966*) ، «أنت وأنا» (*1971*) ، «عيد الصعود» (*1976*) . كذلك قدم زوج شبيتكو ، ايليم كليموف (*1935*) ، عملا ساخرا عن التعليم السوفيتى بعنوان «مرحبا» (*1964*) ثم جاء فيلمه عن تاريخ الرياضة «رياضة .. رياضة .. رياضة» (*1971*) أقل إثارة للسلطة وأكثر جماهيرية . أما فيلمه التالى «أجونيا» (*1975*) فلم يشاهده سوى أشخاص معدودين قبل أن يُحظر عرضه نهائيا ، وقد اتفق كل من شاهده على امتيازه من حيث فهم الموضوع وطريقة المعالجة وعلى أنه كان من الممكن

أن يُحدِث ثورة فى صناعة الفيلم السوفيتى .

ولعل أكثر الظواهر إثارة للانتباه فى حركة السينما السوفيتية فى تلك الفترة هو عدم ظهور مخرجين جدد . يستثنى من هذا الغياب ظهور شقيق كونشالوفسكى ، نيكيتا ميخالكوف (1945) الذى بدأ بسلسلة أفلام مسرحية الأسلوب ولكنها مرهفة وغنية التركيب : «عبد الحب» (1976) «معزوفة ناقصة للبيانو الميكانيكى» (1977) و«الأمسيات الخمس» (1978) .

تمركزت آليات تسويق الفيلم السوفيتى خارجيا فى موسكو ، وكان الاهتمام بترويج أفلام الجمهوريات السوفيتية الأخرى محدودا . كما كانت هذه الأفلام فى الغالب تدبلج إلى اللغة الروسية إذا قُدر لها أن تُعرض . ومع هذا فكان ثمة نشاط ملحوظ فى ليتوانيا وأرمينيا والجمهوريات الشرقية فى أفخاذيا وأزبكستان وتركمنستان وكازاخستان . وكان الإنتاج الذى يتسم بالحيوية لستوديوهات چورچيا هو الأكثر شهرة بالخارج ، خاصة أفلام الأخوين إلدر (1933) وچورچى شنجلايا (1937) ابنى أحد مؤسسى السينما الچورچية . ويعتبر فيلم چورچى شنجلايا الشاعرى عن حياة المصور البدائى «بيروسمانيا» (1971) واحدا من أنجح الأفلام السوفيتية التى عرضت بالخارج خلال تلك الفترة .

فى مرحلة «تطبيع» تشيكوسلوفاكيا بعد 1969رحل أبرز فنانى السينما هناك إلى الخارج ، ومن بينهم يان كادار ، يرى ويس ، يان نيميتش ، إيڤان باسر . كثير من أفلام ما قبل 1968 ، مثل «حفلة رجال الإطفاء الراقصة» و«الحفلة والضيوف» ، تم تصنيفها «محظورة إلى الأبد» بموجب قانون صدر فى 1973 ، بينما وضعت أعداد كبيرة من الأفلام التى أنتجت بعد 1968 على الرف دون تمييز . ووجد المخرجون الذين بقوا بالبلاد أن الكوميديات الخفيفة أكثر أمانا من أى شىء آخر (مكان منعزل قرب غابة –ليرى وينزل) وكذا الموضوعات التاريخية (مصابيح الزيت –1971، مورجيانا –1972 ليوراى هيرتس ، أولئك الرجال الرائعون –1978 لمنتل – عن بدايات السينما) أو أفلام الأطفال (إننى أقفز فوق برك الماء الصغيرة ثانية [!!] –1971 لكاريل كاتشينا) . أما يوراچ ياكوبيسكو ، الذى أظهر موهبة غنية جامحه فى «الهارب من الجندية والهائمون على وجوههم» (1968) وفى «طيور ، يتامى وحميقى» (1969) ، فقد تدنى إلى

مستوى الحكايات التافهة عن إنشاء خط أنابيب عبر تشيكوسلوفاكيا لنقل الغاز الطبيعي من الاتحاد السوفيتي إلى ألمانيا الغربية ، «أعظم منشآت القرن» (1973) .

ظل عجز ألمانيا الشرقية عن تطوير سينما ذات شخصية مميزة أحد الألغاز المحزنة في صناعة السينما بالكتلة الاشتراكية . وكان الطابع المتقطع لما تحققه سينما ألمانيا الشرقية من نجاح متواضع بين الحين والآخر - مثل فيلم فرانك باير «چاكوب الكذاب» (1975) - شبيها بما عاشته سينما رومانيا (العرس الحجرى -1972 لميرسيا ڤيروى) أو بلغاريا التى فقدت واحدا من أكثر مخرجيها موهبة هو ميتودى أنتونوڤ (1932-1974) بعد فيلمين اثنين فقط : «غرفة بيضاء» (1968) و«قرن الجدى» (1971) . وفي يوغوسلافيا ، توقفت سينما أواخر الستينيات المتحررة ، التى جسدتها أعمال دوسان ماكاڤييڤ وألكسندر بتروڤيتش (1929) وياتاتشينجيتش (1931) ، على أثر موجة من الكبت السياسى فى 1972 . وانحصرت الانجازات المحترمة للفيلم اليوغوسلافى بعد ذلك فى حكايات عن أبطال الحرب الثانية ليس من اليسير تجاهلها كلها ، حيث يعتبر «الاحتلال فى 26 صورة» (1979) للوردان ظفرانوفيتش جهدا يستحق الاحترام .

إن السينما وسيلة تعبير سياسية فى المقام الأول ، وعرضة هشة دائما للقمع السياسى . فى كثير من بلدان أمريكا اللاتينية جرى إخماد تلك الحركات السينمائية التى كانت قد بدأت تثبت وجودها فى الستينيات . فى كوبا قدم أمبرتو سولاس «كنتاتة شيلى» (1976) ، وكان مانويل ليتين يعمل فى المكسيك ، كما كانت السينما الأوروبية مليئة بالمهاجرين من أمريكا اللاتينية (فى باريس ، على سبيل المثال ، كان هناك جلوبر روكا من البرازيل ، بول رويز من شيلى ، إدجاردو كوزارينسكى وإدواردو دى جريجوريو من الأرجنتين) . وفى البرازيل ارتد الإنتاج إلى أعمال الكوميديا والإثارة غير الملتزمة .

فى أماكن أخرى من العالم الثالث كان ثمة جيوب منعزلة للنشاط السينمائى ، بدت وكأنها تتطلع إلى انفجار مكثف فى المستقبل . أظهرت بلدان شمال إفريقيا اهتماما شديدا بالفيلم باعتباره وسيلة تعبير سياسى . وفى *1975* فاز بالجائزة الكبرى لمهرجان كان الفيلم الجزائرى «سنوات الجمر» للمخرج محمد لَخضر حامينا . كما كان هناك مخرجون شبان جدد فى المغرب (بن بركة ، أحمد المحنونى) . وفى أثيوبيا قدم هايّل جريمامسحا لتراث فلاحى بلاده فى «حصاد *3000*– سنة» (*1975*) . وفى مصر أفرزت السينما ، إلي جانب تراثها من الإنتاج التجارى والمحلى التوجه ، مخرجين فى استقلالية شادى عبد السلام (ليلة حساب السنين [المومياء] –*1969*) ويوسف شاهين (اسكندرية ليه ؟ –*1978*) .

وكانت السينما السنغالية جزءًا من السينما الإفريقية الصاعدة ، وقد تركز نشاطها حول شخصية مبدعة واحدة ، المخرج العظيم عثمان سيمبين (*1923*) ، الذى تراوح تحليله للمجتمع الإفريقى من الفيلم الهزلى «*Xala*» (*1974*) إلى الملحمى «*Ceddo*» (*1976*) . أما أول مخرجة سنغالية ، صافى فاى ، فقد عُرفت فى البداية ممثلة فى فيلم جان روش «شوية .. شوية» ، ثم بدأت تسجل حياة قريتها فى سلسلة من فيلم قصير واثنين روائيين : «العابرة» (*1972*) ، «*Kaddu Beykat*» (*1975*) و«*Fad Jal*» (*1979*) .

وفى إيران الشاه دُشِّن مهرجان سينمائى سنوى كبير فى طهران ، وشهدت السينما حالة ازدهار قصير الأمد . قدم داريوش مهرجوى ، خريج معاهد أمريكا ، فيلمين يتسمان بالحيوية وتميز الأسلوب عن الحياة الرعوية هما «البقرة» (*1971*) و«ساعى البريد» (*1972*) . ثم جاء فيلمه الثالث «دورة ألمينا» (*1974*) دراسة نقدية أكثر قوة عن شاب أفسدته المدينة وضغوط الفقر ، وقد حظر عرضه لعدده سنوات . بهران بارزى انتقل من الواقعية فى «مطر غزير» (*1972*) إلى الصوفية والغموض فى «الغريب والضباب» (*1976*) . كما قدم بهمان فارمانارا فى «الأمير احتجاب» (*1975*) كوميديا ساخرة عن شخص ارستقراطى منهار ينتحب على ضياع حقه المقدس بالميلاد فى

الفساد والطغيان .

أما دول الشرق الأوسط النفطية . فلم تظهر سوى ميل بسيط لاستثمار ثراوتها فى تأسيس سينما وطنية . فى الكويت أسس خالد صديق صناعة سينما قائمة عليه وحده بفيلم «بس يا بحر» (*1972*) ثم واصل مسيرته ليقدم أول فيلم سودانى وهو «عرس الزين» (*1977*) .

وحدها الهند وقفت منفردة خلال ذلك العقد ، حيث كانت البلد الوحيد الذى عاش طفرة فى مجال السينما ؛ جمهور يتزايد بشكل ثابت ، ولا خوف من التليفزيون فى مجتمع متعدد اللغات . فيما عدا استثناءات قليلة ظلت مادة السينما الهندية التى لا تتغير هى الانتاج الغزير كماً لأفلام جماهيرية قلبا وقالبا – أعمال موسيقية وعاطفية ومغامرات – تحت سيطرة ستوديوهات بومباى . غير أنه كانت هنالك حركة تنمو لمنتجين ومخرجين مستقلين يطلقون على أنفسهم اسم «السينما الموازية» ويتلقون قدرا من الدعم من «المؤسسة القومية لتمويل الأفلام» . وقد جسدت هذه الحركة الرغبة الجديدة فى العمل المنظم الموحد حين شكل أصحابها تنظيما اتحاديا (قصير الأجل) أثناء مهرجان دلهى السينمائى الدولى فى *1975* . كان معظم هؤلاء المخرجين دون الأربعين ، وأظهرت أفلامهم عزما واضحا على التعامل بشكل واقعى مع الحياة اليومية المعيشة بالفعل ومشكلاتها . وقد ضمت الحركة مخرجين مثل إم . أيه . ساثيو (رياح ساخنة –*1975*) ، باسوتشاترجى (راچيچاندا – *1975*) ، مانى كول (دافيدا –*1975*) ، جيريش كارناد (كادو –*1975* ، مرة فيما مضى ومرة ثانية –*1979*) وتشيداماندا جوبتا (دم –*1975*) .

وفى السنوات التالية اكتسبت السينما الموازية وسائل دعم جديدة وحقق مخرجوها نجاحا معقولا فى جعل أفلامهم مقبولة وفى عمل أفلام كانت ، على حد تعبير واحد منهم هو مظفر على ، «بلا تنازلات دون أن تكون غير تجارية» . فى هذا السياق كان أنجحهم بشكل واضح هو شيام بينيجال (*1934*) ، الذى حقق فيلمه الأول «النبتة» (*1973*) معدلات توزيع كبيرة خارج الهند وداخلها (وهذا هو الأهم)، ثم دعم هذا النجاح بفيلم «آخر الليل» (*1975*) ثم «المخض» (*1976*) الذى تم تمويله بطريقة غير

مألوفة ، من خلال مساهمات بسيطة من حوالى 300000 من فلاحى منطقة جوجارات ، و«الدور» (1977) و «الهبة» (1977) . كما حقق فيلمه «جانون» (1979)، وهو قصة تاريخية ، بعض النجاح التجارى .

ويعتبر فيلم بينيجال «الهبة» نموذجا لعدد من الأفلام التى استغلت المساعدات المتواضعة التى تمنحها حكومات العديد من الولايات الجنوبية لتشجيع رفع مستوى الإنتاج السينمائى . ولقد أسفرت مثل هذه التدابير عن بعض النتائج : فمع عام 1978 احتلت ولاية كيرالا موقع بومباى باعتبارها قاعدة الإنتاج السينمائى الهندى الرئيسية ؛ كما كشفت سينما الولايات الجنوبية قبل هذا التاريخ عن عدد من المواهب المدهشة الأصيلة مثل بابو ، وهو حفار من تاميل نادو (عرس سيفا –1977) استطاع أن يضفى أسلوبا ومذاقا خاصين على الموضوعات الأسطورية التقليدية ، وجى أرافيندان الذى ابتكر لنفسه أسلوبا (واقعيا شعريا) متفردا تماما فى «شامبو» (1978) ، وهو فيلم أطفال يعكس غرام مخرجه بالكشف عن مدى تقارب الصوفى والفعلى فى بلده كيرالا.

فى الطبعة الأولى لهذا الكتاب ، والتى ظهرت فى 1973 ، اختتمته قائلا «لقد وجدتنا بداية السبعينيات عميانا أمام المستقبل ، شأننا تقريبا شأن أسلافنا» .، وبعد سبع سنوات فإن صورة المستقبل مازالت كما كانت بالنسبة لهم ، أو بالكاد أوضح قليلا . فباركر وداجير ، مايبريدج وبلاتو ، راينود واديسون ، لم يكن بمقدورهم تصور ماهية ذلك الشىء الذى كانوا – متضافرين دون علم أو قرار – يخلقونه . لم يكن بمقدورهم التنبؤ ، غير أنه بفضل جهودهم أصبحت الصورة السينمائية وسيلة الاتصال الأولى والتى لاغنى عنها للقرن العشرين ، سواء للتسلية أو التعليم أو الدعاية أو المعلومات أو للحفظ والتسجيل . لم يكن بمقدورهم أن يتخيلوا أنه لعدة عقود ، من أخطر العقود في تاريخ العالم ، ستكون الآداة التى اثمرت عنها جهودهم هى المرآة ووسيلة التعبير لأحلام الإنسان وآماله ، مخاوفه ومآسيه ؛ هى سيده وخادمه ، صوته وروحه الحارسة .



جاء تحريك الرسوم أسبق زمنيا من السينما بالمعنى الضيق لكلمة سينما . حيث كان فيناكيستسكوب بلاتو وصورته المعدلة فى جهاز الزيوتروب ، وقبلها براكسينوسكوب راينود ، قد استخدموا جميعا تقنية شبيهة لفيلم الكارتون الحديث ، تقوم على توظيف سلسلة من الرسوم لمراحل متعاقبة لأداء فعل ما بما ينتج تأثيرا يوحى بالحركة .

لقد أشارت حيل كاميرا ميلييه ، من قبل نهاية القرن الماضى ، إلى الطريق إلى تقنية الإطار بإطار التى يتم بها (عامة) عمل أفلام الرسوم المتحركة ، والتى يبدو أن جية ستيوارت بلاكتون هو أول من استخدمها بشكل كامل ، ذلك فى ستوديوهات فيتاجراف فى غضون *1907* (مراحل مرحة لوجوه مضحكة ، صندوق الطلاء السحرى) . وفى العام التالى قام أيميل كوهل ، فى ستوديوهات جومون فى باريس ، بتقديم الفيلم الأول من سلسلة سيظل جمالها طازجا حتى بعد ستين عاما . فى خيال الظل» و«مأساة عند عرائس الماريونيت» و«العسكرى الصغير الذى يصبح إلها» وفى أفلام أخرى كثيرة ، وظف كوهل مقدرته على الرسم المقتصد والمفعم بالحيوية فى آن واحد في خلق شخصيات تتسم بالسحر والمرح . وقد اتبعت كوهل مدرسة متميزة من فنانى الرسوم المتحركة الفرنسيين خلال السينما الصامتة ضمت روبير لوتارك وبنيامين رابييه وجوزيف إيمار .

فى الولايات المتحدة ، حيث أبدع وينسور مكاى فيما بين *1910* و *1918* «چيرتى الديناصور» المحبوب ، أعتمدت أفلام الرسوم المتحركة على تراث شخصيات سلاسل الرسوم الهزلية ؛ فأعمال مثل «مط وچيف» و«أبناء القطط البائسة» و«السفاح السعيد»

بدأت كلها كرسوم كاريكاتورية بالصحف . وكان أشهر شخصيات الكارتون الأمريكية الأولى هو «فيليكس القط» ، والذى كان يعد واحدا من شخصيات العشرينيات البارزة شأنه شأن ڤالينتينو أو أمير ويلز - وقد كان لأفلام فيليكس - وهى من ابتكار رسام الكاريكاتير الاسترالى بات سوليڤات وتحريك أو توميسمر - مقدرتها الخاصة على التطور والنمو التي كانت تفتقر إليها أغلب أفلام الكارتون الأميريكية الأولى التى كانت تعوقها أصولها . الصحفية الساكنة . هذا النوع نفسه من القوة يمكن التعرف عليه فى أعمال ماكس وديڤ فليشر أيضا ، اللذين قدما فى سلسلتهما «خارج المحبرة» شخصية مهرج كارتون ، باسم كوكو ، بالاشتراك مع ممثلين من البشر ومع دخول الصوت ابتكر الأخوان فليشر الكاريكاتير الجنسى بيتى بوب الذى جاء نابضا بالحياة بما جعله موضع إدانة عصبة أنصار الفضيلة كما ابتكر فى الوقت نفسه شخصيتهما التى ستعمر طويلا بوباى ، ومعه الصديقة أوليڤ أويل وبطانتهما البحرية الغريبة . وفى *1939* حذا الأخوان فليشر حذو ديزنى بعمل أفلام كارتون روائية طويلة وقدما «رحلات جاليڤر» .

خلال فترة السينما الصامتة كانت هناك تجارب فى أساليب التحريك مأخوذة من الطريقة التقليدية لعمل الرسوم فرادى على الورق . فى روسيا كان لاديسلاڤ ستاريڤيتش قد استخدم تقنيات تقطيع الحركة (التصوير إطاراً بإطار أو صورة بصورة) فى وقت مبكر يرجع إلى *1911* لتحريك دمى صغيرة بديعة - لحشرات وحيوانات مستلهمة من جراند ڤيل على الأرجح . وفى العشرينيات قامت لوت رينجر فى ألمانيا بتطبيق مبادىء خيال الظل وعملت لثلاث سنوات مع زوجها كارل كوتش لإنتاج أول فيلم رسوم متحركة طويل فى العالم» مغامرة الأمير أشميتس» (*1926*) .

أعطى دخول الصوت امتيازا خاصا للأمريكى والت ديزنى ، الذى كان قد حقق منذ *1923* وحتى ذلك الوقت نجاحاً متواضعا بمسلسلات «آليس فى بلاد الكارتون» و«أزوالد الأرنب المحظوظ» و«مورتايمز» ، النموذج الأولى لميكى ماوس . إن إدراك ديزنى لامكانات الصوت (الباخرة ويللى -*1928* ، رقصة الهيكل العظمى -*1929*)

واستخدامه فيما بعد للألوان (أزهار وأشجار - *1932*) وحيوية حيواناته ذات الأشكال الآدمية - ميكى ، بلوتو - البطة دونالد ، البقرة كلارابيل ، طوق الحصان هوريس - وكذلك خاصية الابتكار والطرافة فى حيله المضحكة (وهى قريبة عادة في إحساسها من الأنماط الأصلية لسينيت) .. كل هذا جعل أعماله موضع إعجاب مبالغ فيه خلال الثلاثينيات ، حيث كان يعتبر فنان اميركا السينمائى البارز ، مساويا لشابلن وجريفيث . كما توطدت شعبيته أكثر حين قدم «الخنازير الصغيرة الثلاثة» (*1933*) برسالته الداعية إلي التفاؤل (من الذى يخاف الذئب الشرير الكبير؟») وإلى الخلاص عن طريق الكد والكدح بما جعله يبدو بمثابة نقطة تعبئة وترنيمة لحقبة البرنامج الجديد(*) .

لقد كان ثمة تأكيد ضمنى بأعمال ديزنى على أن فيلم الرسوم المتحركة يمكنه أن يكون فنا ، وكان مثل هذا التأكيد حافزا للتجريب فى أوروبا . قدم برتولت بارتوش حكاية رمزية فلسفية وسياسية بعنوان «الفكرة» (*1934*) وفى «ليلة على الجبل الأجرد» (*1933*) ابتكر ألكسندر أليكسييف أشكالا تصويرية جديدة مستخدما إضاءة منعكسة من مجموعات من الدبابيس لإنتاج تأثيرات كالنقش بالتنقيط . وفى الاتحاد السوفيتى كانت هنالك تجارب على شرائط الصوت المرسومة ، كما قدم ألكسندر بتشكو فيلماً روائيا تعليميا بعنوان «جاليفر الجديد» استخدام فيه الممثلين البشر والأشكال الكارتونية معا .

كان انهيار ديزنى واضحا فى اللحظة التى بلغ فيها قمة شهرته ، مع إنتاج أول أفلامه الكارتون الطويلة «*بيضاء الثلج والأقزام السبعة*» (*1938*) . فطريقة *الإنتاج* المصنعى التى انتهجتها ستوديوهات ديزنى فى باربنك - والتى نمت بصورة هائلة والتزمت بإنتاج سنوى مقداره ثمانية وأربعين فيلما قصيرا وفيلم واحد طويل ، بالإضافة إلى الاستغلال التجارى لعدد لايحصى من المنتجات الجانبية وحقوق النشر - هذه الطريقة كان لها أثرها البالغ السوء على الأفلام . فقدت أعمال ديزنى سحرها

(*) ***NEW DEAL*** : برنامج تشريعى وإدارى وضعه الرئيس الأمريكى روزفلت للإنعاش الاقتصادى والإصلاح الاجتماعى فى الأربعينيات - المترجم .

وتفردها : الشخصيات صارت نمطية ، أسلوب الرسم انحدر إلى محض بريق خادع وأكليشهات ، بل وبدأ يبدو شيئا من مخلفات الماضى . وفى فترة تتسم بردود الأفعال الانتقادية كان هناك ميل للتأسف علي محاولات ديزنى اقحام نفسه على «الفن» ، غير أن المراجعة حاليا لعمل مثل «فانتازيا» - وهو محاولة لربط الرسوم المتحركة بروائع الأعمال الموسيقية الشهيرة - تكشف عمابه من إنجاز إبداعى يبدو أكثر وضوحا حين ننظر إليه الآن عما بدا فى زمنه عام *1941* .

شهدت الأربعينيات والخمسينيات ردود فعل عنيفة ضد أسلوب ديزنى - يتزعم معظمها بعض من فنانى ديزنى السابقين . «تيرى تونز» لبول تيرى ، «أنغام معتوهة» و«ألحان سعيدة» لليون شيلزينجر ، «توم وچيرى» لبيل هانا وچو باربيرا ، مسلسلات «بجز بنى» «وكيكى» سلڤيستر» لشركة وارنرز (من ابتكار فريلينج وتشارلز چونز وروبرت ماك كيمسون وغيرهم) ، «وودى نقار الخشب» لوالتر لانتس ، وقبل هذا كله إبداعات تيكس أڤيرى خاصة «تشيللى ويللى البطريق» و«دروبى» .. هذه الأعمال جميعها استخدمت أسلوب ديزنى فى الرسوم المتحركة - حيث المفهوم الواقعي إلى حد ما فى إضفاء الصفات البشرية على الشخصيات - ولكن بطاقة جديدة ، فى إطار كوميدى يتسم بالسوريالية والفوضوية والسادية ، مخالف تماما لمسحة التفاهة التى صبغت أعمال ديزنى المتأخرة .

وفيما يتعلق بالتطور اللاحق فى مجال أفلام الرسوم المتحركة عبر العالم كانت الأعمال الأكثر أهمية وتأثيرا هى أعمال يو. پى . إيه . (الإنتاج المتحد الأمريكى) التى تأسست فى *1945* على يد ستيفن بوساستاو . وكان بوساستاو قد انفصل عن ديزنى وقدم فيلم كارتون دعائى مناهض للعنصرية هو «أخوة بنى البشر» . اتسم عنصر الرسوم في أعمال يو. پى . إيه. بلمسة جديدة من الاقتصاد والصقل ، مشتقة من تراث رسومات الكارتون المرحة التى كانت موجودة وقتها (على سبيل المثال : النيويوركى ، شتينبرج) وبدلاً من صور مدرسة ديزنى المهذبة والطبيعية ، والتى كثيرا ما كانت تحاكى الرسوم المقلدة للوحات الألمانية القديمة فى كتب الأطفال ، استخدمت يو . پى .

إيه . ألوانا طازجة غير طبيعية وجريئة ورسما مقتصدا قويا . كما كانت الشخصيات هى الأخرى جديدة يغلب عليها طابع الابتكار الفكه وغرابة الأطوار مثل «چيرالد مكبوينج بوينج» لروبرت كانون وشخصية الفضولي القصير النظر «السيد ماجو» لبيت بيرنس . ومن الفنانين الآخرين الذين عملوا مع يو . بى . إيه . چون هابلى ، أرت رابت ، ويليام هيرتس ، ليو كيللر ، ارنست بنتوف ، تد بارملي ، الذين انتشرت تأثيراتهم منفردين بعد تفكك يو . بى . إيه . أما رالف باكشى فلم تكن نوعية الرسوم في أفلامه متميزة ، إلا أن أعماله الماجنة «فريتس القط» و«المرور المزدحم» والأكثر إدعاءاً مثل «السحرة» و«سيد الحلقات» (1979) قد أشارت إلى اتجاهات جديدة للرسوم المتحركة فى السينما التجارية .

فى كندا ، فى الأثناء نفسها ، كان نورمان مكلارين ، الذى انضم إلى المجلس القومى للفيلم فى 1941 ، يبتكر خطوطا متفردة أخرى فى مجال تحريك الرسوم . وكان مكلارين ، الاسكتلندى الأصلى ، قد تأثر من خلال وحدة چى . بى. أو . للأفلام تأثرا كبيرا بلين لاى النيوزيلندى الذي كان رائدا فى تقنيات الرسم على الفيلم مباشرة (صندوق الألوان -1935) . كما قام مكلارين نفسه بالتجريب فى تقنيات متنوعة خاصة الرسومات التى ترى ثلاثية الأبعاد (الآن هو الوقت ، هنا وهناك هو هنا وهناك - كلاهما نفذا لمهرجان بريطانيا فى 1951) ؛ كما جرب لاحقا فى تطبيق تقنيات التحريك على الأجساد البشرية (الجيران -1952) . هذا وقد ضمت قائمة زملاء مكلارين وتابعيه بالمجلس القومى للفيلم كل من جرانت مارنو ، چيرالد بوترتوت ، چيم ماكاى ، كولين لو وچورج داننج ، كما تعاون أليكسييف هو الآخر مع مكلارين من خلال المجلس القومى للفيلم بكندا . أما داننج فقد عمل لاحقا فى بريطانيا (التفاحة - 1960، الغواصة الصفراء - 1969) .


فى فرنسا شهدت فترة الحرب تطورا فى أعمال الكارتون التقليدية الرقيقة لچان ايماج وبول جريمو . وفى انجلترا قدمت أفلام چون هالاس وچوى باتشيلور رد فعل صحى مبكر آخر ضد باروكية والت ديزنى الثقيلة ، كما حاول الاثنان فى الأعوام التى

تلت تقديم موضوعات غير مألوفة من خلال الكارتون : «مزرعة الحيوانات» (1954) لأورويل و«راديجور» (1967) لجيلبرت وسوليڤان . ومن فترة ما بعد الحرب أخذت سينما الرسوم المتحركة البريطانية فى الازدهار . فى البداية لم تنجح محاولات ديڤيد هاند لتأسيس ستوديو للكارتون ، غير أن الخمسينيات شهدت ظهور مجموعة متميزة من الأفراد يعملون بشكل مستقل : بيتر فولدز بعمله الشديد الروعة والتكثيف «رؤيا قصيرة» ، الكندى ريتشارد ويليامز بمزاوجته بين المرح الحكيم المراوغ والأصالة والأناقة العظيمتين فى عنصر الرسوم (الجزيرة الصغيرة ، أغنية للكريسماس) ، بوب جودفرى بأسلوبه الفريد فى تصوير أجواء قاعات الموسيقى وثراء طابعها السوقى (بولونيوس متعدد الزوجات ، كاماسوترا ينطلق ثانية) ، أفلام بايوجرافيك ، ستوديو لاركينز ، بالإضافة إلى الأعمال العرضية المتميزة من مدارس الفن خاصة كلية بريستول للفنون . كما قام منتج الأفلام الروائية السابق مارتن روزن ، بدلا من چون هابلى ، بإخراج «غرق سفينة» المأخوذ عن قصة ريتشارد آدم الرمزية التى حققت أعلى المبيعات ، والفيلم يعتبر واحدا من أفلام الرسوم المتحركة البريطانية الطويلة النادرة . وفى أماكن أخرى من غرب أوروبا كان النشاط فى مجال الرسوم المتحركة عشوائيا ، وإن كانت أعمال ستوديوهات «دوللى وود» لچوب جيسينك بهولندا وبرونو بوتسيتو فى إيطاليا كثيرا ما كانت أعمالا جديرة بالملاحظة .

فى الاتحاد السوفيتى بدا فنانو الرسوم المتحركة لصيقين بأسوأ تقاليد أسلوب ديزنى (يستثنى من هذا «الحمام العمومى» ليوتكيفيتش فى 1962 ، المأخوذ عن مسرحية مايكوڤسكي) . بينما فى أماكن أخرى من أوروبا الشرقية تطورت سينما الرسوم المتحركة تطورا كبيرا . فى تشيكوسلوفاكيا تحلقت مجموعة مهمة من الفنانين حول چيرى ترنكا منذ 1945 . وكان ترنكا ، وهو محرك عرائس ورسام كاريكاتير سابق ، قد بدأ العمل فى أفلام الرسوم المتحركة فى العام ذاته ثم تحول إلى أفلام العرائس فى 1947 . تنوعت أعمال ترنكا من الفولكور (أساطير تشيكية – 1953) والأدب القومى (الجندى الطيب تشفيك – 1954) إلى الشكسبيريات (حلم ليلة صيف – 1959) إلى

هانز أندرسن (عندليب الامبراطور -1948) إضافة إلى الرؤى ووجهات النظر المتعلقة بالحاضر والمستقبل (استحواذ - 1960 ، اليد - 1965) ، واستطاع أن يجعل من فيلم العرائس جنسا فنيا جديدا ومستقلا . كما قدمت أعماله نموذجاً فائق الأهمية لغيره من صناع أفلام العرائس والكارتون - إدوارد هوفمان ، چيرى برادتشكا ، چوزيف كابرت ، فاكلاف بيدريتش ، كاريل زيمان (آلة تدمير -1957 ، البارون مانشوزن -1961) وهيرمين تايرولوڤا ، وفى يوغوسلافيا قدمت ستوديوهات زغرب العديد من صناع أفلام الكارتون المتميزين - ڤاتروسلاڤ ميمكا ، دوسان ڤاكوتيش ، نيكولا كوستيلاك ؛ وفى رومانيا مزجت أفلام أيون بوبيسكيو جوبو بين الرسوم المتحركة والكوميديا البشرية ؛ وفى بولندا ابتكر چان لينيكا وواليريان بوروتشيك استخدامات فوضوية جديدة وشديدة التميز لأساليب إيقاف الحركة (ذات مرة -1957 ، دوم - 1958) .

وقبيل السبعينيات كان فيلم الرسوم المتحركة - أقدم فروع السينما - قد أصبح أداة طيعة وقادرة على التنوع بشكل ملحوظ ، تتراوح إمكاناتها من الرؤى الوثائقية الشاعرية عند چون هابلى (عن النجوم والبشر) إلى الهزليات الرابيليه عند اليابانى يوچى كورى .



1943: *Dollar Dance*. 1947: *Fiddle De Dee*, *La Poulette grise*. 1949: *Begone Dull Care*. 1951: *Around is Around*. 1952: *Neighbours*. 1956: *Rythmetic*. 1957: *A Chairy Tale*. 1958: *La merle*.

McLeod, Norman Z. (1898–1964). American.

1931: *Monkey Business*. 1932: *Horse Feathers*. 1933: *If I Had a Million* (episode), *Alice in Wonderland*. 1937: *Topper*. 1938: *Merrily We Live*, *Topper Takes a Trip*. 1941: *Panama Hattie*. 1946: *The Kid From Brooklyn*. 1947: *The Secret Life of Walter Mitty*, *The Paleface*. 1951: *My Favourite Spy*. 1953: *Never Wave at a WAC*. 1954: *Casanova's Big Night*.

Makavejev, Dušan. (1932–). Jugoslav.

1953: *Jatagan Mata* (16mm short). 1953–64: Several shorts. 1962: *The Parade*. 1965: *A Man is not a Bird*. 1967: *The Switchboard Operator*. 1968: *Innocence Unprotected*. 1971: *WR: Mysteries of the Organism*. 1973: *Sweet Movie*. 1975: *Dreams of Thirteen* (episode).

Makk, Károly. (1925–). Hungarian.

1952: *Liliomfi*. 1955: *Ward Number 9*. 1956: *Tale of the Twelve Points*. 1958: *The House Under the Rocks*. 1959: *Brigade Number 39*. 1960: *Don't Keep off the Grass*. 1961: *The Fanatics*. 1962: *The Lost Paradise*. 1963: *The Last But One*. 1964: *His Majesty's Dates*. 1968: *Before God and Man*. 1970: *Love*. 1974: *Catsplay*. 1978: *A Very Moral Night*.

Malaparte, Curzio. (1898–1957). Italian writer, director of a single film:

1951: *Il Cristo proibito*.

* **Malle, Louis.** (1932–). French, active in France and U.S.A.

1955: *Le monde du silence* (co-directed with Cousteau). 1957: *Ascenseur pour l'èchafaud*. 1958: *Les amants*. 1960: *Zazié dans le metro*. 1962: *Vie privée*. 1963: *Le feu follet*. 1965: *Viva Maria!* 1967: *Lé voleur*. 1968: *Histoires extraordinaires* (episode: *William Wilson*). 1971: *Le souffle au coeur*. 1973: *Humain, trop humain*. 1974: *Lacombe Lucien*. 1975: *Black Moon*. 1978: *Pretty Baby*.

Malraux, André (1901–1977). French.

1939: *L'espoir*.

* **Mamoulian, Rouben.** (1898–). Armenian, active in U.S.A.

1929: *Applause*. 1931: *City Streets*, *Dr Jekyll and Mr Hyde*. 1932: *Love Me Tonight*. 1933: *Song of Songs*, *Queen Christina*. 1934: *We Live Again*. 1935: *Becky Sharp*. 1936: *The Gay Desperado*. 1937: *High, Wide and Handsome*. 1939: *Golden Boy*. 1940: *The Mark of Zorro*. 1941: *Blood and Sand*. 1942: *Rings on her Fingers*. 1947: *Summer Holiday*. 1957: *Silk Stockings*.

* **Mankiewicz, Joseph L.** (1909–). American.

1946: *Dragonwyck*, *Somewhere in the Night*. 1947: *The Late George Apley*, *The Ghost and Mrs Muir*. 1948: *Escape*. 1949: *A Letter to Three Wives*, *House of Strangers*. 1950: *No Way Out*, *All About Eve*. 1951: *People Will Talk*. 1952: *Five Fingers*. 1953: *Julius Caesar*. 1954: *The Barefoot Contessa*. 1955: *Guys and Dolls*. 1957: *The Quiet American*. 1959: *Suddenly, Last Summer*. 1963: *Cleopatra*. 1967: *The Honey Pot*. 1970: *There Was a Crooked Man*. 1972: *Sleuth*.

Mann, Anthony. (1907–67). American.

1942: *Doctor Broadway*, *Moonlight in Havana*. 1943: *Nobody's Darling*. 1944: *My*

Best Gal, Strangers in the Night. 1945: *Two O'Clock Courage.* 1949: *Side Street.* 1950: *Winchester 73.* 1951: *The Tall Target.* 1953: *The Naked Spur.* 1954: *The Glenn Miller Story.* 1955: *The Far Country, Strategic Air Command, The Man from Laramie.* 1956: *The Last Frontier, Serenade.* 1957: *Men in War, The Tin Star.* 1958: *God's Little Acre, Man of the West.* 1960: *Cimarron.* 1961: *El Cid.* 1964: *The Fall of the Roman Empire.* 1965: *The Heroes of Telemark.* 1967: *A Dandy in Aspic* (finished by Laurence Harvey).

* **Mann, Daniel.** (1912–). American.

1952: *Come Back Little Sheba.* 1954: *About Mrs Leslie.* 1955: *The Rose Tattoo.* 1956: *I'll Cry Tomorrow.* 1957: *Teahouse of the August Moon.* 1958: *Hot Spell.* 1960: *The Last Angry Man, The Mountain Road, Butterfield 8.* 1961: *Ada.* 1962: *Five Finger Exercise.* 1963: *Who's been Sleeping in My Bed.* 1965: *Our Man Flint, Judith.* 1968: *For Love of Ivy.* 1969: *A Dream of Kings.* 1971: *Willard.* 1972: *The Revengers.* 1973: *Maurie, Interval, Lost in the Stars.* 1978: *Matilda.*

* **Mann, Delbert.** (1920–). American.

1955: *Marty.* 1957: *Bachelor Party.* 1958: *Desire Under the Elms, Separate Tables, Middle of the Night.* 1960: *The Dark at the Top of the Stairs.* 1961: *Lover Come Back.* 1962: *That Touch of Mink.* 1963: *A Gathering of Eagles.* 1965: *Quick Before it Melts.* 1966: *Mister Buddwing.* 1967: *Fitzwilly.* 1969: *David Copperfield.* 1971: *Jane Eyre.* 1972: *Kidnapped.* 1973: *Man Without a Country.* 1975: *A Girl Named Sooner.*

Mari, Febo. (1884–1939). Italian.

1912: *Il critico.* 1915: *L'emigrante.* 1916: *Cenere* (with Arturo Ambrosio: the only screen appearance of Eleanora Duse). 1917: *Fauno.* 1923: *Triboulet, la corte dei miracoli.*

Máriássy, Félix. (1919–1975). Hungarian.

1949: *Anna Szabó. 1955: A Glass of Beer, Spring in Budapest.* 1958: *Smugglers.* 1959: *Sleepless Years, A Simple Love.* 1960: *It is a Long Way Home, Test Trip.* 1962: *Every Day–Sunday.* 1964: *Goliath.* 1966: *Fig Leaf.* 1968: *Bondage.* 1970: *The Imposters.*

* **Marker, Chris.** (1921–). French.

1952: *Olympia 52, Les statues meurent aussi.* 1956: *Dimanche à Pékin.* 1957: *Le mystère de l'atelier 15* (with Resnais). 1958: *Lettre de Sibérie.* 1959: *Les astronautes* (with Borowczyk). 1960: *Description d'un combat.* 1961: *Cuba, si!* 1963: *Le joli Mai, La jetée.* 1965: *Le mystère Koumiko.* 1966: *Si j'avais quatre dromedaires.* 1967: *Loin de Vietnam, La sixième face du Pentagon.* 1968: *A bientôt j'espère.* 1969: *La deuxième procès d'Arthur London, Jour de tournage, Les mots ont un sens.* 1970: *Carlos Marighela, La bataille des dix millions.* 1971: *Le train en marche.* 1972: *Vive la baleine* (with Mario Ruspoli). 1973: *L'ambassade.* 1974: *La solitude du chauteur de fond.* 1975: *La spirale* (collective). 1977: *La fond de l'air est rouge.* 1978: *La pseudo-société.*

Marshall, George. (1891–1975). American.

1928: *Smitty* series of comedy shorts. 1932: *Pack Up Your Troubles* (with Raymond McCarey). 1938: *The Goldwyn Follies.* 1939: *You Can't Cheat an Honest Man, Destry Rides Again.* 1940: *The Ghost Breakers, When the Daltons Rode.* 1941: *Texas.* 1943: *Star-spangled Rhythm.* 1947: *The Perils of Pauline.* 1948: *Tap Roots.* 1949: *My Friend Irma.* 1950: *Fancy Pants.* 1953: *Houdini.* 1954: *Red Garters.* 1955: *The Second Greatest Sex.* 1958: *The Sheepman.* 1960: *The Gazebo.* 1962: *How the West Was Won* (episode). 1969: *Hook, Line and Sinker.*

Martoglio, Nino. (1870–1921). Italian.

1913: *Il romanzo.* 1914: *Captain Blanco, Sperduti nel buio.* 1915: *Teresa Raquin.*

Mattson, Arne. (1919–). Swedish.

1951: *One Summer of Happiness.* 1953: *Salka Valka.* 1958: *The Phantom Carriage.* 1962: *The Doll.*

May, Joe. (1880–1954). German, active in Germany, France and U.S.A.

1913: *Die geheimnisvolle Villa.* 1914: *Die Pagode.* 1916: *Veritas Vincit.* 1921: *Das Indische Grabmal.* 1922: *Die Herrin der Welt* (serial). 1928: *Heimkehr.* 1929: *Asphalt.* 1931: *Ihre Mäjestat die Liebe.* 1933: *Le chemin de bonheur, Voyages de noces.* 1934: *Music in the Air.* 1940: *The House of the Seven Gables.* 1944: *Johnny Doesn't Live Here.*

Mayo, Archie. (1891–1968). American.

1926: *Money Talks.* 1929: *My Man, Sonny Boy.* 1935: *Go into your Dance.* 1936: *The Petrified Forest.* 1938: *The Adventures of Marco Polo.* 1941: *The Great American Broadcast, Charley's American Aunt.* 1942: *Moontide, Orchestra Wives.* 1946: *A Night in Casablanca, Angel on my Shoulder.*

Maysles, Albert. (1922–). American.

1963: *Showman.* 1969: *Salesman.* 1971: *Gimme Shelter.* 1978: *Gray Gardens.*

* **Mehrjui, Dariush.** (1929–). Iranian.

1969: *Hallo, Mr Gullible.* 1971: *The Cow.* 1972: *The Postman.* 1974: *Mina Cycle.*

Mekas, Adolfas. (1925–). Lithuanian-born, active in U.S.A.

1963: *Hallelujah the Hills* (in collaboration with Jonas Mekas). 1965: *The Double-barrelled Detective Story.* 1969: *Windflowers.* 1970: *Compañeras and Compañeros* (in Cuba).

Mekas, Jonas. (1922–). Lithuanian-born, active in U.S.A.

1961: *Guns of the Trees, Secret Passions of Salvador Dali.* 1964: *The Brig, Flaming Creatures* (co-directed with Jack Smith), *Award Presentation to Andy Warhol.* 1966: *Hare Krishna, The Circus Notebook, Report from Millbrook.* 1967: *New York Diaries.* 1972: *Reminiscences from a Journey.*

Méliès, Georges. (1861–1938). French.

1896–1912: several hundred short films, among them: 1896: *Une partie de cartes, Escamotage d'une dame au Théâtre Robert-Houdin.* 1897: *L'auberge ensorcelée.* 1898: *L'homme de têtes.* 1899: *L'affaire Dreyfus, Cendrillon.* 1900: *Jeanne d'Arc, Rêve de Noel, Le déshabillage impossible, Le Brahmane et le papillon.* 1901: *Barbe Bleu, L'homme à tête de caoutchouc.* 1902: *Le voyage dans la lune, Le sacre d'Edouard VII.* 1903: *Le mélomane, Le royaume des fées, Bob Kick, l'enfant terrible, La lanterne magique.* 1904: *Le voyage à travers l'impossible.* 1906: *Jack le ramoneur, Les incendiares, Les 400 farces du diable.* 1907: *Le tunnel sous la manche.* 1908: *La civilisation à travers les ages, La photographie électrique à distance.* 1911: *Les hallucinations du Baron de Munchausen.* 1912: *A la conquête du Pole, Cendrillon.* 1913: *Le chevalier des neiges, Le voyage de la famille Bourrichon.*

Melville, Jean-Pierre. (1917–73). French.

1946: *24 heures dans la vie d'un clown.* 1949: *Le silence de la mer.* 1950: *Les enfants terribles.* 1953: *Quand tu liras cette lettre.* 1956: *Bob le flambeur.* 1959: *Deux*

hommes dans Manhattan. 1961: *Léon Morin, prêtre*. 1963: *Le doulos*. 1964: *L'aîné des Ferchaux*. 1966: *Le deuxième souffle*. 1967: *Le Samourai*. 1969: *L'armée des ombres*. 1970: *Le cercle rouge*.

* **Menzel, Jiři.** (1938–). Czech.

1965: *The Death of Balthazar, Crime in a Girl's School*. 1966: *Closely Observed Trains*. 1967: *Capricious Summer*. 1968: *Crime in a Cabaret*. 1974: *Larks on a string*. 1975: *Seclusion near a Forest*. 1979: *Marvellous Men with the Crank*.

Menzies, William Cameron. (1896–1967). American.

1932: *Chanda the Magician*. 1936: *Things to Come*. 1944: *Address Unknown*. 1951: *Drums in the Deep South*. 1953: *Invaders from Mars*.

Mészáros, Márta. (1931–). Hungarian, active in Hungary and Romania.

1954–1971: many shorts. 1968: *The Girl*. 1969: *Binding Sentiments*. 1970: *Don't Cry, Pretty Girls*. 1973: *Riddance*. 1975: *Adoption*. 1976: *Nine Months*. 1977: *The Two of Them*. 1978: *Just Like at Home*. 1979: *On the Move*. 1980: *The Inheritors*.

Meyerhold, Vsevolod Emilievich. (1874–1940). Russian.

1915: *The Portrait of Dorian Gray, The Strong Man*.

Meyers, Sidney. (1894–). American.

1948: *The Quiet One*. 1959: *The Savage Eye* (co-directed with Joseph Strick).

* **Mikhalkov, Nikita.** (1945–). Soviet.

1975: *At home among Strangers, a Stranger at Home*. 1976: *The Slave of Love*. 1977: *An Unfinished Piece for Mechanical Piano*. 1978: *Five Evenings*. 1979: *Oblomov*.

Milestone, Lewis. (1895–). Russian, active in U.S.A.

1925: *The Cave Man*. 1927: *Two Arabian Knights*. 1929: *The Racket, Betrayal*. 1930: *Hell's Angels* (with James Whale and Luther Reed), *All Quiet on the Western Front, New York Nights*. 1931: *Front Page*. 1932: *Rain*. 1933: *Hallelujah, I'm a Bum*. 1934: *The Captain Hates the Sea*. 1935: *Paris in the Spring*. 1936: *Anything Goes, The General Died at Dawn*. 1939: *Of Mice and Men, The Night of Nights*. 1940: *Lucky Partners*. 1941: *My Life with Caroline*. 1942: *Edge of Darkness*. 1943: *The North Star*. 1944: *The Purple Heart*. 1945: *The Strange Love of Martha Ivers*. 1946: *A Walk in the Sun*. 1947: *Arch of Triumph*. 1948: *No Minor Vices*. 1949: *The Red Pony*. 1952: *The Halls of Montezuma*. 1953: *Kangaroo, Les Miserables*. 1954: *Melba*. 1955: *La Vedova X, They Who Dare*. 1959: *Pork Chop Hill*. 1960: *Ocean's Eleven*. 1962: *Mutiny on the Bounty*.

* **Milius, John.** (1945–). American.

1973: *Dillinger*. 1975: *The Wind and the Lion*. 1978: *Big Wednesday*.

Mimica, Vatroslav. (1923–). Jugoslav.

1952: *In the Storm*. 1955: *Mr Ikl's Jubilee*. 1957–62: animated films, including *The Scarecrow, Happy End, The Egg*. 1961: *Suleiman the Conqueror*. 1965: *Prometheus from the Island of Viševica*. 1966: *Monday or Tuesday*. 1967: *Kaya, I'll Kill You*. 1969: *Dogadaj*. 1970: *Hraujenik, Firemen*. 1976: *Anno Domini 1573*.

Minnelli, Vincente. (1913–). American.

1942: *Cabin in the Sky*. 1944: *Meet Me in St Louis*. 1945: *Under the Clock, Yolanda and the Thief*. 1946: *Ziegfeld Follies*. 1948: *The Pirate*. 1950: *Father of the Bride*. 1951: *Father's Little Dividend, An American in Paris*. 1953: *Band Wagon*. 1954: *The*

Long, Long Trailer, Brigadoon. 1955: *The Cobweb*. 1956: *Kismet, Lust for Life*. 1958: *Gigi*. 1959: *Some Came Running, The Bells are Ringing*. 1960: *The Four Horsemen of the Apocalypse*. 1966: *The Sandpiper*. 1969: *On a Clear Day You Can See For Ever*. 1976: *A Matter of Time*.

Mizoguchi, Kenji. (1898–1956). Japanese.

1922: *When Love Returns*. 1922–40: upwards of sixty feature films. 1940: *The Loyal Forty-seven Ronin*. 1952: *The Life of O Haru*. 1953: *Ugetsu Monogatari, Gion Music*. 1954: *Sansho the Bailiff, The Woman in the Rumour, Chikkamatsu Monogatari*. 1955: *Princess Yang Kwei Fei, New Tales of the Taira Clan*. 1956: *Street of Shame*.

Mocky, Jean-Pierre. (1929–). French.

1959: *Les dragueurs*. 1960: *Un couple*. 1962: *Snobs*. 1963: *Les vierges, Un drôle de paroissien*. 1964: *La grande frousse*. 1965: *La bourse et la vie*. 1966: *Les compagnons de la marguerite*. 1968: *La grande lessive*. 1969: *Solo*. 1970: *L'étalon*. 1971: *L'albatros*.

Molander, Gosta. (1888–1973). Finnish, active in Sweden.

1920: *King of Boda*. 1922: *Thomas Graal's Ward*. 1922: *The Amateur Film*. 1923–53: upwards of fifty feature films. 1954: *Herr Arne's Treasure* (remake). 1955: *The Unicorn*. 1956: *The Song of the Scarlet Flower*. 1965: *Stimulantia* (episode).

Mulligan, Robert. (1925–). American.

1957: *Fear Strikes Out*. 1961: *The Great Imposter*. 1962: *To Kill a Mocking Bird*. 1964: *Love with the Proper Stranger*. 1965: *Baby the Rain Must Fall, Inside Daisy Clover*. 1967: *Up the Down Staircase*. 1968: *The Stalking Moon*. 1970: *The Pursuit of Happiness*. 1971: *Summer of '42*. 1973: *The Other*. 1975: *The Nickel Ride*. 1978: *Same Time, Next Year, Blood Brothers*.

Munk, Andrzej. (1921–61). Polish.

1949–55: various documentaries. 1956: *The Blue Cross. Man on the Tracks*. 1957: *Eroica*. 1960: *Bad Luck*. 1964: *The Passenger*.

* **Murnau, Friedrich Wilhelm.** (1889–1931). German, active in Germany and U.S.A.

1919: *Der Knabe im blau, Satanas*. 1920: *Der Bucklige und die Tänzerin, Der Januskopf*. 1921: *Der Gang in die Nacht, Schloss Vogelöd, Sehnsucht*. 1922: *Maritza, gennant die Schmuggler Madonna, Der brennende Acker, Nosferatu, Das Phantom*. 1923: *Austreibung, Die Finanzen des Grossherzogs*. 1924: *Der letzte Mann*. 1925: *Tartuffe*. 1926: *Faust*. 1927: *Sunrise*. 1929: *Four Devils*. 1930: *Our Daily Bread*. 1931: *Tabu*.

Neame, Ronald. (1911–). British.

1947: *Take My Life*. 1950: *The Golden Salamander*. 1952: *The Card*. 1953: *The Million Pound Note*. 1956: *The Man Who Never Was*. 1958: *The Horse's Mouth*. 1960: *Tunes of Glory*. 1962: *Escape From Zahrein*. 1963: *I Could Go On Singing*. 1964: *The Chalk Garden*. 1965: *Mr Moses*. 1966: *A Man Could Get Killed, Gambit*. 1969: *The Prime of Miss Jean Brodie*. 1970: *Scrooge*. 1972: *The Poseidon Adventure*. 1974: *The Odessa File*. 1979: *Meteor*.

Negulesco, Jean. (1900–). Rumanian, active in U.S.A.

1934: *Kiss and Make Up*. 1944: *The Mask of Dimitrios*. 1946: *Humoresque*. 1948: *Johnny Belinda*. 1949: *Britannia Mews*. 1951: *The Mudlark*. 1953: *Titanic, How to Marry a Millionaire*. 1954: *Three Coins in the Fountain*. 1955: *Daddy Long Legs, The Rains of Ranchipur*. 1957: *Boy on a Dolphin*. 1970: *Hello and Goodbye*.

Neilan, Marshal. (1891–1958). American.

1916: *Little Pal.* 1917: *Rebecca of Sunnybrook Farm.* 1918: *Stella Maris, Amarilly of Clothes-line Alley.* 1919: *Daddy Long Legs.* 1924: *Tess of the D'urbevilles, Dorothy Vernon of Haddon Hall.* 1937: *Swing it Professor.*

Němec, Jan. (1936–). Czech.

1960: *A Bite to Eat.* 1963: *Memory of our Day.* 1965: *Diamonds of the Night, Life After Ninety Minutes, Pearls of the Deep* (episode). 1966: *The Party and the Guests, Martyrs of Love.* 1967: *Mother and Son.*

Niblo, Fred. (1874–1948). American, of Italian parentage (Federico Nobile).

1918: *The Marriage Ring.* 1920: *The Mark of Zorro.* 1921: *The Three Musketeers.* 1923: *Blood and Sand.* 1924: *Thy Name is Woman.* 1924–6: *Ben Hur.* 1926: *The Temptress.* 1927: *Camille.* 1928: *The Mysterious Lady.* 1941: *Three Sons o'Guns.*

* **Nichols, Dudley.** (1895–1960). American writer; directed three films).

1943: *Government Girl.* 1946: *Sister Kenney.* 1947: *Mourning Becomes Electra.*

* **Nichols, Mike.** (1931–). American.

1966: *Who's Afraid of Virginia Woolf?* 1968: *The Graduate.* 1970: *Catch 22.* 1971: *Carnal Knowledge.* 1973: *The Day of the Dolphin.* 1976: *The Fortune.*

* **Okhlopkov, Nikolai.** (1900–67). (Soviet actor: directed three films.)

1927: *Mitya.* 1928: *The Sold Appetite.* 1930: *The Way of Enthusiasts.*

* **Olivier, Laurence.** (1907–). British.

1945: *Henry V.* 1948: *Hamlet.* 1956: *Richard III.* 1970: *Three Sisters.*

Olmi, Ermanno. (1931–). Italian.

1954–61: industrial documentaries. 1959: *Il tempo si è fermato.* 1961: *Il posto.* 1963: *I fidanzati.* 1965: *E venne un uomo.* 1967: *Storie di giovani* (TV). 1970: *I ricuperanti, Un certo giorno.* 1971: *Durante l'estate.* 1977: *L'albero degli zoccoli.*

* **Ophuls, Marcel.** (1927–). German-born, French domiciled; active in France, Switzerland, Great Britain.

1963: *Peau de banane.* 1964: *Feu à volonté.* 1969: *Le chagrin et la pitié* (for TV). 1973: *A Sense of Loss.* 1976: *The Memory of Justice.*

* **Ophuls, Max.** (1902–57). German, active in Germany, Italy, France, Holland and U.S.A.

1930: *Dann schön lieber Lebertran.* 1931: *Die lachende Erben, Die verliebte Firma.* 1932: *Die verkaufte Braut, Liebelei.* 1933: *Une histoire d'amour, On a volè un homme.* 1934: *La signora di tutti.* 1935: *Divine.* 1936: *Comedie om Geld.* 1937: *Ave Maria of Schubert, La valse brillante, La tendre ennemie.* 1937: *Yoshiwara.* 1938: *Werther.* 1939: *Sans lendemain.* 1940: *De Mayerling à Sarajevo, L'École des femmes* (unfinished). 1946: *Vendetta.* 1947: *The Exile.* 1948: *Letter From an Unknown Woman, Caught.* 1949: *The Reckless Moment.* 1950: *La ronde.* 1951: *Le plaisir.* 1953: *Madame de . . .* 1955: *Lola Montès.*

* **Oshima, Nagisa.** (1932–). Japanese.

1959: *A Town of Love and Hope.* 1960: *A Story of Cruelty of Youth* (*Naked Youth*), *The Sun's Burial, A Foggy Night.* 1961: *The Catch.* 1962: *Amakusa Shiro Tokisada.* 1963: *A Small Adventure.* 1965: *Pleasures of the Flesh, Yunbogi's Diary.* 1966: *Violence at Noon.* 1967: *Sing a Song of Sex, Ninja Bugeicho, Double Suicide.* 1968:

Death By Hanging, A Sinner in Paradise. 1969: *Diary of a Shinjuku Thief, Boy.* 1971: *He Died After the War, The Ceremony.* 1972: *Dear Summer Sister.* 1976: *Empire of the Senses.* 1978: *Empire of Passions.*

Otsep, Fedor. (1895–1949). Soviet, active in U.S.S.R., France, Germany, U.S.A., Canada.

1926: *Miss Mend* (with Boris Barnet). 1929: *The Living Corpse.* 1931: *Die Mörder der Dimitri Karamazov.* 1932: *Mirages de Paris.* 1934: *Amok.* 1937: *La Dame de pique.* 1938: *Gibraltar.* 1943: *Le Père Chopin.* 1947: *Whispering City.*

Ozu, Yasujiro. (1903–63). Japanese.

1927: *Sword of Penitence.* 1929: *I Graduated but . . .* 1930: *A Straightforward Boy, I Flunked, but . . ., Luck Touched my Legs.* 1932: *Spring Comes from the Ladies, I was Born, but . . .* 1934: *A Mother Ought to be Loved, A Story of Floating Weeds.* 1935: *Tokyo is a Nice Place, An Inn in Tokyo.* 1936: *College is a Nice Place.* 1949: *Late Spring.* 1951: *Early Summer.* 1952: *A Flavour of Green Tea over Rice.* 1953: *Tokyo Story.* 1956: *Early Spring.* 1957: *Tokyo Twilight.* 1958: *Equinox Flower.* 1959: *Good Morning, Floating Weeds.* 1960: *Late Autumn.* 1961: *Early Autumn.* 1962: *An Autumn Afternoon.*

Pabst, Georg Wilhelm. (1885–1967). German, active in Germany and France.

1923: *Der Schatz.* 1925: *Die freudlose Gasse.* 1926: *Geheimnisse einer Seele.* 1927: *Die Liebe der Jeanne Ney.* 1928: *Abwege, Die Büchse der Pandora.* 1929: *Das Tagebuch einer Verlorenen, Die weisse Hölle von Piz Palü* (with Arnold Fanck). 1930: *Westfront 1918, Skandal um Eva.* 1931: *Die Dreigroschenoper, Kameradschaft.* 1932: *Atlantide.* 1933: *Don Quixote, Du haut en bas.* 1934: *A Modern Hero.* 1937: *Mademoiselle Docteur.* 1938: *Le Drame de Shanghai.* 1939: *Jeunes filles en détresse.* 1941: *Komödianten.* 1943: *Paracelsus.* 1945: *Der Fall Molander* (unfinished). 1948: *Der Prozess.* 1955: *Der letzte Akt.* 1956: *Durch die Wälder, durch die Auen.*

* **Pagnol, Marcel.** (1895–1974). French.

1934: *Angèle, Jofroi.* 1935: *Merlusse.* 1936: *César.* 1937: *Regain.* 1938: *Le schpuntz, La femme du boulanger.* 1940: *La femme du puisatier.* 1951: *Topaze.* 1952: *Manon des sources.* 1954: *Lettres de mon moulin.*

Painlevé, Jean. (1902–). French.

1925: *La picuvre.* 1926–53: numerous scientific and nature documentaries. 1953: *Les oursines.*

* **Pakula, Alan J.** (1928–). American.

1969: *The Sterile Cuckoo (Pookie).* 1971: *Klute.* 1973: *Love, Pain and the Whole Damn Thing.* 1974: *The Parallax View.* 1976: *All the President's Men.* 1978: *Comes a Horseman.*

Pal, George. (1908–1964). Hungarian, active in U.S.A.

1941: *Rhythm in the Ranks.* 1941–59: numerous puppet and animated shorts. 1950: *Destination Moon.* 1951: *When Worlds Collide.* 1953: *The War of the Worlds.* 1959: *Tom Thumb.* 1961: *The Time Machine.* 1962: *The Wonderful World of the Brothers Grimm* (with Henry Levin).

Parrish, Robert. (1916–). American.

1951: *Cry Danger.* 1955: *The Purple Plain.* 1957: *Fire Down Below.* 1959: *The Wonderful Country.* 1964: *In The French Style.* 1967: *The Bobo.* 1971: *A Town Called Bastard.* 1974: *The Marseilles Contract.*

* **Pascal, Gabriel.** (1894–1954). Hungarian, active in G.B.

1941: *Major Barbara.* 1946: *Caesar and Cleopatra.*

* **Pasolini, Pier Paolo.** (1922–1975). Italian.

1961: *Accattone.* 1962: *Mamma Roma.* 1963: *RoGoPaG* (episode), *La rabbia* (episode). 1964: *Il vangelo secondo Matteo, Comizi d'amore.* 1965: *Sopraluoghi in Terra Santa.* 1966: *Uccellacci e uccellini.* 1967: *Le streghe* (episode), *Edipo Re, Vangelo 70* (episode). 1968: *Teorema.* 1969: *Porcile.* 1970: *Medea.* 1971: *Decameron.* 1972: *I racconti di Canterbury.* 1974: *Il fiore delle mille e una notte.* 1975: *Salò.*

Passer, Ivan. (1933–). Czech. Active in Czechoslovakia, U.S.A. and G.B.

1965: *A Boring Afternoon.* 1967: *Intimate Lighting.* 1971: *Born to Win* (in U.S.A.). 1974: *Law and Disorder* (in U.S.A.). 1977: *Silver Bears* (in G.B.).

Pastrone, Giovanni. (1883–1959). Italian.

1910: *Agnese Visconti.* 1912: *Padre.* 1914: *Cabiria.* 1915: *Il fuoco, Maciste.* 1916: *Maciste alpino, Tigre reale.* 1919: *Hedda Gabler.* 1923: *Povere bimbe.*

Pearson, George. (1875–1973). British.

1912: *Through Fair Sussex.* 1914: *Christmas Day in the Workhouse.* 1915: *Ultus* (series), *Ultus and the Gray Lady.* 1916: *Ultus and the Secret of the Night.* 1917: *Ultus and the Three Button Mystery.* 1921: *Squibs.* 1927: *Huntingtower.* 1955: *Springtime in England.*

* **Peckinpah, Sam.** (1926–). American.

1961: *The Deadly Companions.* 1962: *Guns in the Afternoon* (*Ride the High Country*). 1964: *Major Dundee.* 1969: *The Wild Bunch.* 1970: *The Ballad of Cable Hogue.* 1971: *Straw Dogs.* 1972: *Junior Bonner, The Getaway.* 1973: *Pat Garrett and Billy the Kid.* 1974: *Bring Me the Head of Alfredo Garcia.* 1976: *The Killer Elite.* 1977: *Cross of Iron.* 1978: *Convoy.*

* **Penn, Arthur.** (1922–). American.

1957: *The Left-handed Gun.* 1962: *The Miracle Worker.* 1964: *Mickey One.* 1965: *The Chase.* 1967: *Bonnie and Clyde.* 1969: *Alice's Restaurant.* 1971: *Little Big Man.* 1975: *Night Moves.* 1976: *The Missouri Breaks.*

Pereira Dos Santos, Nelson. (1938–). Brazilian.

1955: *Rio 40 graus.* 1957: *Rio zona norte.* 1960: *Mandacaru Vermelho.* 1963: *Bôca de ouro.* 1964: *Vidas secas.* 1967: *El justicero.* 1970–71: *Lust for Love, A Very Lunatic Asylum, How Good My Little Frenchman Was.* 1973: *Quem e Beta.*

Perestiani, Ivan. (1870–1959). Georgian Soviet.

1917: *Goat . . . Kid . . . Ass . . ., Eva, Love . . . Hate . . . Death . . .* 1919: *Father and Son.* 1926: *Little Red Devils.* 1937: *Two Friends.*

Perret, Léonce. (1890–1935). French, active in France and U.S.A.

1909–20: numerous short films, directing and acting, including 'Léonce' series. 1912: *L'enfant de Paris.* 1917: *The Silent Master.* 1918: *Lest We Forget.* 1923: *Koenigsmark.* 1925: *Madame Sans-Gêne.* 1926: *La femme nue.* 1934: *Sapho.* 1935: *Les précieuses ridicules, Une séance à la Comédie Francaise.*

Petri, Elio. (1929–). Italian.

1961: *L'assassino.* 1962: *I giorni contati.* 1963: *Il maestro di Vigevano.* 1965: *La*

decima vittima. 1967: *A ciascuno il suo, Tre pistole contro Cesare*. 1970: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogno sospetto*. 1972: *La classe operaia va in Paradiso*. 1973: *La proprieta non è piu un furto*. 1976: *Todo modo*.

Petrov, Vladimir. (1896–1966). Soviet.

1929: *The Address of Lenin*. 1934: *The Storm*. 1937–9: *Peter the Great*. 1949: *The Battle of Stalingrad*. 1957: *The Duel*.

Petrović, Aleksandar. (1929–). Yugoslav.

1957: *Flight above the Marshes, Peter Dobrovic*. 1958: *The Roads*. 1960: *War against War*. 1961: *Where Love Has Gone*. 1963: *The Days*. 1964: *The Data, Fairs*. 1965: *Three*. 1967: *I Have Even Met Happy Gypsies*. 1969: *It Rains in My Village*. 1972: *The Master and Margarita*.

Phalke, Dadasaheb. (?–1944). Indian pioneer.

1913: *Rāja Harishchandra*. 1913–35: average output of 20 films per year. 1935: *Ganga Valaram*.

Pichel, Irving. (1891–1954). American.

1932: *The Most Dangerous Game* (*The Hounds of Zaroff*) (with Schoedsack). 1935: *She*. 1946: *The Bride Wore Boots, O.S.S*. 1947: *They Won't Believe Me*. 1949: *The Great Rupert*. 1950: *Destination Moon*. 1953: *Martin Luther*.

Pick, Lupu. (1886–1931). Rumanian, active in Germany.

1918: *Der Liebe des Van Royk*. 1919: *Der Herr über Leben und Tod*. 1929: *Der Dummkopf*. 1922: *Scherben*. 1923: *Sylvester*. 1931: *Gassenhauer*.

Pietrangeli, Antonio. (1919–1969). Italian.

1953: *Il sole negli occhi*. 1955: *Lo scapolo*. 1960: *Adua e le compagne*. 1962: *La parmigiana*. 1964: *Il magnifico cornuto*. 1965: *Io la conoscevo bene*.

Pintoff, Ernest. (1931–). American.

1958: *Flebus*. 1959: *The Violinist*. 1960: *The Interview*. 1962: *The Old Man, The Critic*. 1964: *Harvey Middleman, Fireman*.

Pires, Roberto. (1928–). Brazilian.

1962: *A grande feira*. 1963: *Tocaia no asfalto*. 1970: *Em busca de Su$exo*.

Piscator, Erwin. (1893–1966). German.

1934: *Revolt of the Fishermen* (in U.S.S.R.).

Poirier, Léon. (1876 or 1884–). French.

1913: *Cadette*. 1920: *Ames d'orient*. 1928: *Verdun, vision d'histoire*. 1948: *La route inconnue*.

* **Polanski, Roman.** (1933–). Polish, active in Poland, France, Britain, U.S.A.

1958: *Two Men and a Wardrobe*. 1959: *When Angels Fall*. 1961: *Les gros et le maigre*. 1962: *Ssaki, Knife in the Water*. 1963: *Les plus belles escroqueries du monde* (episode). 1964: *Repulsion*. 1965: *Cul-de-Sac*. 1968: *Dance of the Vampires*. 1969: *Rosemary's Baby*. 1971: *Macbeth*. 1972: *What?* 1974: *Chinatown*. 1976: *The Tenant*. 1979: *Tess*.

* **Polonsky, Abraham.** (1910–). American.

1949: *Force of Evil*. 1970: *Tell Them Willie Boy is Here*. 1971: *Romance of a Horse Thief*.

Pontecorvo, Gillo. (1919–). Italian.

1956: *Die Windrose* (episode). 1957: *La grande strada azzurra*. 1959: *Kapo*. 1966: *La battaglia di Algeri*. 1970: *Queimada*. 1979: *Ogro*.

Pouting, Herbert C. (1874–1936). British.

1912: *With Captain Scott R.N. to the South Pole*.

Popescu-Gopo, Ion. (1923–). Rumanian.

1950: numerous animation films. 1953: *The Little Liar*. 1954: *A Fly With Money*. 1956: *A Short History*. 1958: *Seven Arts*. 1960: *Homo Sapiens*. 1961: *A Bomb has been Stolen*. 1963: *Steps to the Moon*. 1965: *The White Moor*. 1966: *Faustus XX*. 1967: *My City*. 1968: *Sancta Simplicitas, Pillule-2*. 1969: *Sărutări*.

Porter, Edwin S. (1870–1941). American.

1900: actuality films for Edison, including *McKinley's Inauguration, The Galveston Cyclone*. 1902: *The Life of an American Fireman*. 1903: *Uncle Tom's Cabin, The Great Train Robbery, The Bold Bank Robbery*. 1904: *The Ex-Convict, The Kleptomaniac*. 1905: *Dream of a Rarebit Fiend*. 1907: *Rescued from an Eagle's Nest*. 1912: *The Prisoner of Zenda*. 1913: *In the Bishop's Carriage* (with Dawley), *A Good Little Devil*. 1914: *Tess of the Storm Country, Eternal City*.

Potter, Henry C. (1904–77). American.

1936: *Beloved Enemy*. 1939: *The Story of Vernon and Irene Castle*. 1941: *Hellzapoppin!* 1943: *Victory Through Air Power* (with Walt Disney). 1948: *Mr Blandings Builds his Dreamhouse*. 1950: *The Miniver Story*. 1955: *Three For the Show*.

Powell, Michael. (1905–). British.

1933: *The Night of the Party*. 1937: *The Edge of the World*. 1939: *Spy in Black, The Lion Has Wings* (with A. Korda). 1940: *Contraband, The Thief of Bagdad* (with Ludwig Berger and Tim Whelan). In collaboration with Emeric Pressburger: 1941: *49th Parallel*. 1942: *One of Our Aircraft is Missing*. 1943: *The Life and Death of Colonel Blimp*. 1944: *A Canterbury Tale, I Know When I'm Going*. 1946: *A Matter of Life and Death*. 1947: *Black Narcissus*. 1948: *The Red Shoes, The Small Back Room*. 1949: *The Elusive Pimpernel*. 1950: *Gone to Earth*. 1951: *The Tales of Hoffman*. 1955: *Oh, Rosalinda*. 1956: *The Battle of the River Plate*. 1956: *Ill Met by Moonlight*. Powell alone: 1958: *Luna de miel* (in Spain). 1959: *Peeping Tom*. 1960: *The Queen's Guards*. 1966: *They're a Weird Mob*. 1969: *Age of Consent*. 1972: *The Boy Who Turned Yellow*.

* **Preminger, Otto.** (1906–). Austrian, active in U.S.A.

1932: *Die grosse Liebe*. 1936: *Under Your Spell*. 1937: *Danger, Love at Work*. 1943: *Margin for Error*. 1944: *In the Meantime Darling, Laura*. 1945: *A Royal Scandal, Fallen Angel*. 1946: *Centennial Summer*. 1947: *Forever Amber, Daisy Kenyon*. 1948: *That Lady in Ermine* (completed; begun by Lubitsch). 1949: *The Fan, Whirlpool*. 1950: *Where the Sidewalk Ends, The Thirteenth Letter*. 1953: *Angel Face, The Moon is Blue*. 1954: *River of No Return, Carmen Jones*. 1955: *The Court Martial of Billy Mitchell, The Man With the Golden Arm*. 1957: *Saint Joan*. 1958: *Bonjour Tristesse*. 1959: *Porgy and Bess, Anatomy of a Murder*. 1960: *Exodus*. 1962: *Advise and Consent*. 1963: *The Cardinal*. 1965: *In Harm's Way, Bunny Lake is Missing*. 1966: *Hurry Sundown*. 1970: *Tell Me That You Love Me, Junie Moon*. 1971. *Such Good Friends*. 1975: *Rosebud*. 1979: *The Human Factor*.

Pressburger, Emeric. (1902–). Hungarian, active in Britain.

See Michael Powell.

Prévert, Pierre. (1906–). French.

1932: *L'affaire est dans le sac.* 1935: *Le commissaire est bon enfant* (with Becker). 1943: *Adieu Léonard.* 1947: *Voyage surprise.* 1958: *Paris mange son pain.* 1959: *Paris la belle.*

Protasanov, Yakov. (1881–1945). Russian and Soviet. Also active in France.

1909: *The Fountain of Bakhisarai.* 1912: *Anfisa.* 1913: *The Keys of Happiness* (with Gardin). 1916: *The Queen of Spades.* 1917: *Father Sergius.* 1919: *L'Angoissante Aventure.* 1924: *Aelita.* 1925: *His Call.* 1926: *Trial of the Three Million.* 1927: *The Forty-first.* 1928: *The White Eagle, Don Diego and Pelagea.* 1929: *Ranks and Men.* 1931: *Tommy.* 1943: *Nasreddin in Bokhara.*

Ptushko, Alexander. (1900–73). Soviet.

1928: *Occurrence in the Stadium.* 1935: *The New Gulliver.* 1946: *The Stone Flower.* 1953: *Sadko.* 1956: *Ilya Muromets.*

• **Pudovkin, Vsevolod.** (1893–1953). Soviet.

1921: *Hunger . . . Hunger . . . Hunger . . .* (with Gardin). 1925–6: *Mechanics of the Brain.* 1925: *Chess Fever* (with Shipkovsky). 1926: *Mother.* 1927: *The End of St Petersburg.* 1928: *Storm Over Asia.* 1930–2: *A Simple Case.* 1931–3: *Deserter.* 1935–8: *Victory* (with M. Doller). 1939: *Minin and Podzharsky* (with Doller). 1940: *Twenty Years of Cinema* (with Esther Shub), *Suvorov* (with Doller). 1941: *Feast at Zhirmukka.* 1942–3: *In the Name of the Fatherland* (with D. Vassiliev). 1944–6: *Admiral Nakhimov* (with D. Vassiliev). 1950: *Zhukovsky* (with D. Vassiliev). 1953: *The Return of Vasili Bortnikov.*

Pyriev, Ivan. (1901–68). Soviet.

1929: *The Strange Woman.* 1933: *The Death Conveyor.* 1936: *The Party Ticket.* 1938: *The Rich Bride.* 1939: *Tractorists.* 1941: *The Swine Girl and the Shepherd.* 1950: *Kuban Cossacks.* 1957: *The Idiot.* 1961: *White Nights.* 1969: *The Brothers Karamazov.*

Quine, Richard. (1920–). American.

1948: *Leather Gloves.* 1954: *Drive a Crooked Road, So This is Paris.* 1955: *My Sister Eileen.* 1956: *The Solid Gold Cadillac.* 1957: *Operation Mad Ball.* 1958: *Bell, Book and Candle.* 1961: *The Notorious Landlady.* 1965: *How to Murder Your Wife.* 1966: *Oh, Dad, poor Dad.* 1967: *Hotel.* 1969: *A Talent for Loving.* 1970: *The Moonshine War.* 1974: *W.* 1979: *The Prisoner of Zenda.*

Rademakers, Fons. (1921–). Dutch.

1959: *Village on a River.* 1961: *The Knife.* 1966: *Dance of the Heron.* 1973: *The Rape.* 1976: *Max Havelaar.*

Radványi, Géza von. (1907–). Hungarian, active in Hungary, Germany, Italy, France.

1940: *Trial Behind Closed Doors.* 1941: *Europe Doesn't Answer.* 1947: *Somewhere in Europe.* 1949: *Donne senza nome.* 1958: *Mädchen in Uniform.* 1959: *Douze heures d'horloge.*

Rahn, Bruno. (1898–1927). German.

1926: *Hölle der Liebe.* 1927: *Der Kleinstadtsünder, Dirnentragödie.*

Raizman, Yuli. (1903–). Soviet.

1927: *The Circle.* 1928: *Forced Labour.* 1930: *The Earth Thirsts.* 1937: *The Last*

Night. 1942: *Mashenka*. 1944: *Moscow Skies*. 1945: *Berlin*. 1948: *Train for the East*. 1955: *Lesson of Life*. 1957: *The Communist*. 1967: *Your Contemporary*.

Ranody, László. (1919–). Hungarian.

1954: *Love Travelling a Coach*. 1956: *Abyss*. 1957: *Danse Macabre*. 1959: *For Whom the Larks Sing*. 1960: *Be Good Till Death*. 1963: *Skylark*. 1966: *The Golden Kite*. 1960: *A Rose Garden of Six Acres*. 1976: *No Man's Daughter*.

Ray, Man (or **Man-Ray**). (1890–1976). American, active as film-maker in France.

1923: *Le retour à la raison*. 1927: *Emak Bakia*. 1928: *L'etoile de mer*. 1929: *Les mystères du château de Dés*. 1944–6: *Dreams that Money Can Buy* (episode).

* **Ray, Nicholas.** (1911–79). American.

1948: *They Live By Night*. 1949: *Knock on Any Door, A Woman's Secret*. 1950: *In a Lonely Place, Born to be Bad*. 1951: *Flying Leathernecks, On Dangerous Ground*. 1952: *The Lusty Men*. 1954: *Johnny Guitar*. 1955: *Run For Cover, Rebel Without a Cause*. 1956: *Hot Blood, Bigger Than Life*. 1957: *The True Story of Jesse James*. 1958: *Bitter Victory, Wind Across the Everglades, Party Girl*. 1961: *The Savage Innocents, King of Kings*. 1963: *Fifty-five Days at Peking*.

* **Ray, Satyajit.** (1921–). Bengali.

1950–5: *Pather Panchali*. 1956: *Aparajito*. 1957: *Paras Pathar (The Philosopher's Stone)*. 1958: *Jalsaghar (The Music Room)*. 1959: *Apur Sansar (The World of Apu)*. 1960: *Devi (The Goddess)*. 1961: *Rabindranath Tagore, Three Daughters*. 1962: *Kanchenjunga, Abhijan*. 1963: *Mahanagar (The Big City)*. 1964: *Charulata*. 1965: *Kapurush-o-Mahaparush (The Coward and the Holy Man)*. 1966: *Nayak (The Hero)*. 1967: *Chiriakhana*. 1968–9: *Goopy Gyne and Bagha Byne*. 1969–70: *Days and Nights in the Forest*. 1970: *Pratidwandi (Siddhartha and the City)*. 1971: *Company Limited*. 1972: *Distant Thunder*. 1974: *The Golden Fortress*. 1975: *The Middle Man*. 1977: *The Chess Players*. 1979: *The Elephant God*.

* **Reed, Carol.** (1906–76). British.

1934: *Midshipmen Easy*. 1936: *Laburnum Grove, Talk of the Devil*. 1937: *Who's Your Lady Friend, No Parking*. 1938: *Bank Holiday, Penny Paradise*. 1939: *Climbing High, A Girl Must Live, The Stars Look Down*. 1940: *Night Train to Munich, The Girl in the News*. 1941: *Kipps, The Young Mr Pitt, Letter From Home*. c. 1942: *The New Lot*. 1944: *The Way Ahead*. 1945: *The True Glory* (with Garson Kanin). 1946: *Odd Man Out*. 1948: *The Fallen Idol*. 1949: *The Third Man*. 1951: *An Outcast of the Islands*. 1953: *The Man Between*. 1955: *A Kid For Two Farthings*. 1956: *Trapeze*. 1958: *The Key*. 1959: *Our Man in Havana*. 1963: *The Running Man*. 1965: *The Agony and the Ecstasy*. 1968: *Oliver!* 1970: *The Last Warrior*. 1972: *Follow Me*.

* **Reeves, Michael.** (1944–69). British.

1965: *Sorelle di Satana* (in Italy). 1967: *The Sorcerers*. 1968: *Witchfinder General*.

Reichenbach, François. (1922–). French.

1950–9: several documentaries. 1960: *L'Amérique insolite*. 1962: *Un coeur gros comme ça*. 1964: *La douceur du village, Les amoureux du 'France'*. 1966: *Hollywood*. 1970: *Rubinstein: L'amour de la vie, Yehudi Menuhin Story, L'indiscret, Le massacre*. 1970: *L'Amérique amoureuse*. 1971: *Johnny Days, Eluette ou instants de la vie d'une femme*. 1973: *The Hold-up au crayon*.

Reinhardt, Max. (1873–1943). Austrian.

1935: *A Midsummer Night's Dream* (in U.S.A.; with W. Dieterle).

Reiniger, Lotte. (1899–). German, active in Germany, Britain and Canada.

1919–20: *Das Ornament des verliebten Herzen.* 1923–16: *Die Abenteuer des Prinz Achmet.* 1928–33: *Dr Doolittle* series. 1932: *Sissi.* 1933: *Carmen.* 1934: *Das geraubte Herz.* 1935: *Kalif Storch, Der Graf von Carabas, Galathea, Papageno.* 1955: *The Brave Little Tailor.* 1956: *The Star of Bethlehem.*

* **Reisz, Karel.** (1926–). Czech-born, active in Great Britain:

1956: *Momma Don't Allow* (with Tony Richardson). 1958: *We Are the Lambeth Boys.* 1961: *Saturday Night and Sunday Morning.* 1963: *Night Must Fall.* 1966: *Morgan – A Suitable Case for Treatment.* 1968: *Isadora.* 1974: *The Gambler.* 1978: *Dog Soldiers.*

* **Renoir, Jean.** (1894–1979). French, active in France, Italy and U.S.A.

1924: *La fille de l'eau.* 1926: *Nana, Charleston.* 1927: *Marquitta.* 1928: *La petite marchande d'allumettes, Tire au flanc.* 1929: *Le tournoi dans la cité, Le bled.* 1931: *On purge bébé, La chienne.* 1932: *La nuit au carrefour, Boudu sauvé des eaux.* 1933: *Chôtard et cie.* 1934: *Madame Bovary, Toni.* 1936: *Le crime de Monsieur Lange, La vie est à nous, Une partie de campagne, Les bas-fonds.* 1937: *La grande illusion.* 1938: *La Marseillaise, La bête humaine.* 1939: *La règle du jeu.* 1941: *Swamp Water.* 1943: *This Land is Mine.* 1944: *Salute to France.* 1945: *The Southerner.* 1946: *Diary of a Chambermaid.* 1947: *The Woman on the Beach.* 1951: *The River.* 1953: *La carozza d'oro.* 1955: *French Can Can.* 1956: *Eléna et les hommes.* 1959: *Le testament du Dr Cordelier* (TV), *Le déjeuner sur l'herbe.* 1962: *Le caporal épinglé.* 1968: *La direction d'acteur par Jean Renoir.* 1969: *Le petit théâtre de Jean Renoir* (TV).

* **Resnais, Alain.** (1922–). French.

1936–46: several 16 mm silent films. 1945: *Schéma d'une identification.* 1948: *Van Gogh, Malfray.* 1950: *Gauguin, L'alcool tue, Guernica.* 1952: *Les statues meurent aussi* (with Chris Marker). 1956: *Nuit et brouillard, Toute la mémoire du monde.* 1957: *Le mystère de l'atelier 15* (with Marker). 1958: *Le chant du Styrène.* 1959: *Hiroshima mon amour.* 1961: *L'année dernière à Marienbad.* 1963: *Muriel, ou le temps de retour.* 1966: *La guerre est finie.* 1970: *Je t'aime, je t'aime.* 1974: *Stavisky.* 1977: *Providence.*

* **Richardson, Tony.** (1928–). British, active in Britain, U.S.A. and France.

1956: *Momma Don't Allow* (with Karel Reisz). 1959: *Look Back in Anger, Every Day Except Christmas.* 1960: *The Entertainer.* 1961: *Sanctuary, A Taste of Honey.* 1963: *The Loneliness of the Long Distance Runner, Tom Jones.* 1965: *The Loved One.* 1966: *Sailor From Gibraltar, Mademoiselle.* 1967: *Red and Blue* (episode). 1968: *The Charge of the Light Brigade.* 1969: *Laughter in the Dark.* 1970: *Hamlet, Ned Kelly.* 1973: *A Delicate Balance.* 1974: *Dead Cert.* 1977: *Joseph Andrews.*

Richter, Hans. (1888–1976). German, active in Germany and U.S.A.

1921: *Rythmus 21.* 1923: *Rythmus 23.* 1925: *Rythmus 25.* 1926: *Filmstudie.* 1927: *Inflation.* 1928: *Vormittagsspuk, Nachmittag zu den Wettrennen, Renn-Symphonie.* 1929: *Alles dreht sich, alles bewegt sich!* 1933: *Metall* (unfinished). *1944–6: Dreams That Money Can Buy.* 1954: *Minotaure.* 1956: *Passionate Pastime.* 1957: *8 x 8* (with Cocteau and Calder).

Riefenstahl, Leni. (1902–). German.

1932: *Das blaue Licht* (co-directed with Béla Balázs). 1935: *Reichsparteitag.* 1935–6: *Der Triumph des Willens, Unserer Wehrmacht.* 1936–8: *Olympia.* 1940–53: *Tiefland.* 1956: *Schwarze Fracht.*

Risi, Dino. (1917–). Italian.

1945: *Barboni, I bersaglieri della signora* (shorts). 1953: *Amore in città* (episode). 1955: *Pane, amore e . . .* 1962: *Il sorpasso, La marcia su Roma.* 1963: *I mostri.* 1967: *Il tigre, La profeta.* 1969: *Diary of a Schizophrenic.* 1971: *Noi donne siamo fatte così.* 1974: *Profumo di donna.* 1977: *I nuovi mostri.* 1978: *Primo amore, Caro Papa* (Risi's total output numbers 45 features and many shorts).

* **Ritt, Martin.** (1919–). American.

1957: *Edge of the City, No Down Payment.* 1958: *The Long Hot Summer.* 1959: *The Sound and the Fury.* 1960: *Five Branded Women.* 1961: *Paris Blues.* 1962: *Hemingway's Adventures of a Young Man.* 1963: *Hud.* 1964: *The Outrage.* 1965: *The Spy Who Came in from the Cold.* 1967: *Hombre.* 1968: *The Brotherhood.* 1970: *The Molly Maguires, The Great White Hope.* 1972: *Sounder, Pete'n Tillie.* 1974: *Conrack.* 1976: *The Front.* 1978: *Casey's Shadow.* 1979: *Norma Rae.*

* **Rivette, Jacques.** (1928–). French.

1949: *Aux quatre coins.* 1950–2: *La quadrille, Le divertissement.* 1956: *Trois jours à vivre* (all shorts). 1956: *Le coup du berger.* 1960: *Paris nous appartient.* 1966: *Suzanne Simonin, La religieuse de Denis Diderot.* 1966: *Jean Renoir, le patron.* 1967: *L'amour fou.* 1971: *Out one: Noli me tangere.* 1972: *Out 1: Spectre.* 1974: *Céline et Julie vont en bateau.* 1976: *Duelle.* 1976: *Noroît.*

Roach, Hal. (1892–). American.

1915: *Just Nuts*; then innumerable comedy shorts, mostly as producer.

Robbe-Grillet, Alain. (1922–). French.

1962: L'immortelle. 1967: *Trans-Europ express.* 1968: *L'homme qui ment.* 1970: *L'Eden et après.* 1973: *Glissements progressifs du plaisir.*

Robison, Arthur. (1888–1937). German.

1915: *Knechte des Grauens.* 1922: *Schatten* (*Warning Shadows*). 1923: *Zwischen Abends und Morgens.* 1929: *The Informer.* 1935: *Der Student von Prag.*

Robson, Mark. (1913–). American.

1943: *The Seventh Victim.* 1946: *Bedlam.* 1949: *Home of the Brave, Champion.* 1954: *Hell Below Zero, Pfffft.* 1956: *The Harder They Fall.* 1957: *Peyton Place.* 1958: *The Inn of the Sixth Happiness.* 1960: *From the Terrace.* 1963: *Nine Hours to Rama, The Prize.* 1965: *Von Ryan's Express.* 1966: *Lost Command.* 1967: *Valley of the Dolls.* 1969: *Daddy's Gone A-Hunting.* 1971: *Happy Birthday Wanda June.* 1973: *Limbo.* 1974: *Earthquake.* 1979: *Avalanche Express* (in Eire).

Rocha, Glauber. (1939–). Brazilian, active in Brazil, Spain, Italy, France.

1959: *O Patio.* 1962: *Barravento.* 1964: *Deus e o diablo na terra do sol.* 1967: *Terra im transe.* 1969: *Antonio das mortes.* 1970: *Der leone have sept cabecas.* 1971: *Cabezas cortadas.* 1972: *Tatu-Bola.* 1973: *Cancer.*

Rogosin, Lionel. (1923–). American.

1957: *On the Bowery.* 1959: *Come Back Africa.* 1965: *Good Times, Wonderful Times.* 1966: *The Harlem 6, How Do You Like Them Bananas.* 1971: *Black Roots.*

* **Rohmer, Eric.** (1920–). French.

1950: *Journal d'un scélérat.* 1951: *Presentation ou Charlotte et son steak.* 1952: *Les petites filles modèles* (co-dir. P. Guilband. Unfinished). 1954: *Bérénice.* 1956: *La sonate à Kreutzer.* 1958: *Véronique et son cancre.* 1962: *La boulangère de Monçeau.* 1963: *La carrière de Suzanne.* 1964: *Nadja à Paris* (all shorts). 1959: *Le signe du lion.* 1965: *Paris vu par . . .* (episode). 1966: *Une étudiante d'aujourd'hui.* 1967: *La collectionneuse.* 1968: *Fermière à Montfauçon* (short). 1969: *Ma nuit chez Maud.* 1971: *Le genou de Claire.* 1972: *L'amour l'après-midi.* 1976: *La Marquise d'O.* 1978: *Perceval le Gallois.*

Romm, Mikhail. (1901–71). Soviet.

1934: *Boule de suif.* 1937: *The Thirteen, Lenin in October.* 1939: *Lenin in 1918.* 1948: *The Russian Question.* 1950: *Secret Mission.* 1953: *Admiral Usakov.* 1961: *Nine Days of One Year.* 1965: *Ordinary Fascism.*

Room, Abram. (1894–1976). Soviet.

1926: *The Hunt for Moonshine, Death Bay.* 1927: *Bed and Sofa.* 1930: *Plan of Great Works, The Ghost that Never Returns.* 1939: *Squadron No 5.* 1956: *The Heart Beats Again.*

Roos, Jorgen. (1922–). Danish.

1948: *Opus 1.* Numerous documentaries. 1960: *Copenhagen.* 1965: *Knud.*

Roshal, Grigori. (1899–). Soviet.

1927: *Messrs Skotinini.* 1928: *Salamander* (with M. Doller). 1939: *The Oppenheims.* 1949: *Academician Ivan Pavlov.* 1950: *Mussorgsky.* 1953: *Rimsky-Korsakov.* 1954: *Aleko.* 1957: *The Sisters.*

* **Rosi, Francesco.** (1922–). Italian.

1950: *Camicie rosse.* 1955: *Kean.* 1957: *La sfida.* 1959: *I magliari.* 1961: *Salvatore Giuliano.* 1963: *Le mani sulla città.* 1965: *Il momento della verità.* 1967: *C'erà una volta.* 1970: *Uomini contro.* 1972: *Il caso Mattei.*

* **Rossellini, Roberto.** (1906–1977). Italian.

1936: *Daphne.* 1937–40: five short films. 1941: *La nave bianca.* 1942: *Un pilota ritorna.* 1943: *L'uomo della croce, Desiderio* (finished by Marcello Pagliero). 1945: *Roma, città aperta,* 1946: *Paisà.* 1947: *Germania, anno zero.* 1948: *Amore, La macchina amazzacattivi.* 1949: *Stromboli.* 1950: *Francesco giullare di Dio.* 1952: *Les sept péchés capitaux* (episode), *Europa 51.* 1953: *Dov'è libertà? Siamo donne* (episode), *Viaggio in Italia.* 1954: *Amore di mezzo secolo* (episode), *Angst, Giovanna d'Arco al rogo.* 1958: *India.* 1959: *Il generale della rovere.* 1960: *Era notte a Roma.* 1961: *Viva l'Italia, Vanina Vanini.* 1962: *Anima nera, RoGoPaG* (episode). 1964: *L'età del ferro* (TV series). 1966: *La prise de pouvoir par Louis XIV.* 1970: *Socrate.* 1974: *Italia, anno uno; Il Messia.*

* **Rossen, Robert.** (1908–66). American.

1947: *Johnny o'Clock, Body and Soul.* 1949: *All The King's Men.* 1951: *The Brave Bulls.* 1954: *Mambo.* 1956: *Alexander the Great.* 1957: *Island in the Sun.* 1959: *They Came to Cordura.* 1961: *The Hustler.* 1964: *Lilith.*

Rossi, Franco. (1919–). Italian.

1952: *I falsari.* 1954: *Il seduttore.* 1955: *Amici per la pelle.* 1959: *Morte di un amico.* 1960: *Odissea nuda.* 1962: *Smog.* 1976: *Come una rosa al naso.*

Rossif, Frédéric. (1922–). French.

1961: *Le temps du ghetto.* 1963: *Mourir à Madrid.* 1964: *Les animaux.* 1967: *La révolution d'octobre.* 1968: *Un mur à Jerusalem, Cat Blues.* 1970: *Pouquoi l'Amérique? Aussi loin que l'amour.* 1971: *Georges Mathien, ou la fureur d'être.*

Rozsa, János. (1937–). Hungarian.

1962: *The Square.* 1963: *Love?* (both shorts). 1965: *Grimaces* (co-dir: Ferenc Kardos). 1970: *Charmers.* 1972: *A World of Wonders* (short), *Strokes Upon Request* (short). 1976: *Dreaming Youth, Spider Football.* 1978: *The Battlefield, The Trumpeter.* 1979: *Sunday Parents.*

Rotha, Paul. (1907–). British.

1932: *Contact.* 1934: *Rising Tide.* 1935: *The Face of Britain, Shipyard.* 1940: *The Fourth Estate.* 1943: *World of Plenty.* 1944: *Soviet Village.* 1945: *Britain can Make It.* 1946: *The World is Rich.* 1950: *No Resting Place.* 1953: *World Without End* (with Basil Wright). 1957: *Cat and Mouse.* 1961: *The Rise and Fall of the Third Reich.*

Rouch, Jean. (1917–). French.

1947: *Au pays des mages noirs.* 1949: *La circoncision.* 1952: *Les fils de l'eau.* 1955: *Les maîtres fous.* 1957: *Jaguar* (unfinished). 1959: *Moi un noir.* 1961: *La pyramide humaine, Chronique d'un été* (with Edgar Morin). 1963: *La punition, Rose et Landry.* 1964: *La fleur de l'âge* (episode), *La chasse au lion à l'arc.* 1966: *Paris vu par . . .* (episode). 1970: *Petit à petit.* 1979: *Funerailles à Bongo.*

Rouquier, Georges. (1909–). French.

1942: *Le tonnelier.* 1943: *Le charron.* 1947: *Pasteur. Farrebique.* 1949: *Le chaudronnier.* 1950: *Le sel de la terre.* 1953: *Sang et lumières.* 1955: *Arthur Honnegger.* 1957: *S.O.S. Noronha.*

Rozier, Jacques. (1926–). French.

1962: *Adieu Philippine.* 1972: *Du côté d'Orouet.*

Ruggles, Wesley. (1899–1972). American.

1917: *For France.* 1931: *Cimarron.* 1933: *I'm No Angel.* 1946: *London Town.*

Russell, Ken. (1927–). British.

1964: *French Dressing.* 1967: *Billion Dollar Brain.* 1969: *Women in Love.* 1971: *The Music Lovers, The Devils.* 1972: *The Boy Friend, Savage Messiah.* 1974: *Mahler.* 1975: *Tommy, Lisztomania.* 1977: *Valentino.*

Ruttmann, Walter. (1887–1941). German.

1922–4: *Opus* 1, 2, 3 and 4. 1927: *Berlin, Symphonie einer Grossstadt, Hoppla, wir leben.* 1929: *Melodie der Welt.* 1930: *Weekend.* 1931: *In der nacht.* 1933: *Acciaio.* 1940: *Deutsche Panzer.* 1941: *Jeder Achte.*

Rybkowski, Jan. (1912–). Polish.

1949: *House on the Wastelands.* 1951: *First Days.* 1961: *A Town Will Die Tonight.* 1967: *When Love Was a Crime.*

Rydell, Mark. (1934–). American.

1968: *The Fox.* 1969: *The Reivers.* 1972: *The Cowboys.* 1974: *Cinderella Liberty.* 1976: *Harry and Walter go to New York.*

Sagan, Leontine. (1889–1974). German.

1931: *Mädchen in Uniform.* 1932: *Men of Tomorrow* (in G.B.).

St Clair, Mal. (1897–1952). American.

1919: *Rip and Stitch, Tailors.* 1921: *The Goat.* 1922: *The Blacksmith.* 1925: *Are Parents People.* 1926: *The Grand Duchess and the Waiter.* 1928: *Gentlemen Prefer Blondes.* 1929: *The Canary Murder Case.* 1943: *Jitterbugs.* 1944: *Dancing Masters, The Big Noise.* 1948: *Fighting Back.*

* **Saless, Sohrab Shahid.** (1944–). Iranian, active in Iran and W. Germany.

1973: *Yek Ettefaghe Sadeh.* 1974: *Tabiate Bijan* (both in Iran). 1975: *In der Fremde.* 1976: *Reifezeit.* 1977: *Tagebuch eines Liebenden.* 1980: *Les longues vacances de Lotte H. Eisner.*

Samsonov, Samson. (1921–). Soviet.

1955: *The Grasshopper, Shop Window.* 1957: *The Fiery Mile.* 1960: *As Old as the Century.* 1964: *The Optimistic Tragedy.* 1968: *The Arena.*

Sandor, Pal. (1939–). Hungarian.

1964: *Terrace, Ten Degrees Below Zero.* 1965: *Break-out, Big Ears.* 1966: *Three Stories About Romance.* 1967: *Bridge.* (all shorts). 1967: *Clowns on the Wall.* 1969: *Love Emilia!.* 1971: *Sarah, my Dear.* 1972: *The Prima Donna* (short). 1973: *Football of the Good Old Days.* 1976: *Improperly Dressed.* 1979: *Deliver Us From Evil.*

* **Saura, Carlos.** (1932–). Spanish.

1955: *Flamenco* (short). 1956: *Antonio Saura* (short). 1956: *La tarde del Domingo* (short). 1958: *Cuenca* (short). 1959: *Los golfos.* 1963: *Llanto por un bandido.* 1965: *La caza.* 1967: *Pepperm..t-Frappée.* 1968: *Stress, es tres, tres.* 1969: *La madriguera.* 1970: *El jardin de las delicias.* 1972: *Ana y los lobos.* 1973: *La prima Angelica.* 1975: *Cria cuervos.* 1976: *Elisa, vida mia.* 1980: *mama.*

Schaffner, Franklin. (1920–). American.

1963: *The Stripper.* 1964: *The Best Man.* 1965: *The Warlord.* 1967: *The Double Man.* 1968: *Planet of the Apes.* 1969: *Patton.* 1971: *Nicholas and Alexandra.* 1973: *Papillon.* 1976: *Islands in the Stream.* 1978: *The Boys From Brazil.*

Schell, Maximilian. (1930–). German.

1968: *The Castle.* 1970: *First Love.* 1973: *The Pedestrian.* 1979: *Tales from the Vienna Woods.*

Schlesinger, John. (1926–). British.

1961: *Terminus.* 1962: *A Kind of Loving.* 1963: *Billy Liar.* 1965: *Darling.* 1967: *Far From the Madding Crowd.* 1970: *Midnight Cowboy.* 1971: *Sunday, Bloody Sunday.* 1975: *Day of the Locust.* 1978: *Marathon Man.* 1979: *Yanks.*

* **Schlöndorff, Volker.** (1939–). West German.

1960 *Wen Kümmerts* (short). 1965: *Der junge Törless.* 1966: *Mord und Totschlag.* 1968: *Michael Kohlhaas – der Rebell.* 1969: *Baal* (TV). 1970: *Der plötzliche Reichtung der armen Leute von Kombach.* 1971: *Die Moral der Ruth Halbfass.* 1972: *Strohfeuer.* 1973: *Übernachtung in Tirol* (TV). 1974: *Georginas Gründe* (TV). 1975: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum.* 1976: *Der Fangschuss.* 1977: *Nur zum Spass – nur zum Spiel: Kaleidoscope Valeska Gert* (short). 1978: *Deutschland im Herbst* (episode), *Die Blechtrommel.*

Schoedsack, Ernest B. (1893–). American.

With Merian C. Cooper: 1926: *Grass.* 1927: *Chang.* 1929: *The Four Feathers* (with Lothar Mendes). 1931: *Rango.* 1932: *The Most Dangerous Game (The Hounds of*

Karloff). 1933: *King Kong*. Schoedsack alone: 1933: *Son of Kong*. 1935: *The Last Days of Pompeii*. 1940: *Dr Cyclops*. 1949: *Mighty Joe Young*.

* **Schorm, Ewald.** (1931–). Czech.

1959: *The One Who Doesn't Gain Paradise*. 1960: *Block 15*. 1961: *The Journal of F.A.M.U.* 1962: *The Tourist, Helsinki, Trees and People, Country of Countries*. 1963: *To Live One's Life, The Railwaymen, Why?* 1964: *Courage for Every Day*. 1965: *Pearls of the Deep* (episode), *Reflections*. 1966: *The Return of the Prodigal Son, Psalm, The Legs*. 1967: *Carmen not only according to Bizet, Five Girls to cope with*. 1968: *The End of a Priest, Prague Nights* (episode). 1969: *The Seventh Day, the Eighth Night*.

* **Scorsese, Martin.** (1942–). American.

1963: *What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?* 1964: *It's Not Just You, Murray*. 1967: *The Big Shave*. 1974–5: *Italianamerican* (all shorts). 1969: *Who's That Knocking at my Door?* 1970: *Street Scenes*. 1972: *Boxcar Bertha*. 1973: *Mean Streets*. 1974: *Alice Doesn't Live Here Any More*. 1976: *Taxi Driver*. 1977: *New York, New York*. 1978: *The Last Waltz*.

* **Sembene, Ousmane.** (1923–). Senegalese.

1963: *Borom Sarret*. 1964: *Niaye*. 1966: *La noire de . . .* 1968: *Mandabi*. 1971: *Taaw*. 1971: *Emitai*. 1974: *Xala*. 1976: *Ceddo*.

* **Sen, Mrinal.** (1923–). Indian (Bengal).

1956: *The Dawn*. 1959: *Under the Blue Sky*. 1960: *The Wedding Day*. 1961: *Over Again*. 1963: *And at Last*. 1964: *The Representative*. 1965: *Up in the Cloud*. 1969: *Bhuvan Shome*. 1970: *The Wish Fulfilment*. 1971: *An Unfinished Story, Interview*. 1972: *Calcutta 71*. 1973: *The Guerilla Fighter*. 1974: *Chorus*. 1976: *The Royal Hunt*. 1977: *A Village Story*. 1978: *Pashuram – The Man With the Axe*. 1979: *And Quiet Rolls the Day*.

Sennett, Mack. (1880–1960). American.

1910–13: innumerable short films, mostly comedies, including *A Lucky Toothache* (1910), *The Masher, Comrades, A Dutch Goldmine, The Fickle Spaniard, An Interrupted Elopement, Cohen* series etc.

Shindo, Kaneto. (1912–). Japanese.

1951: *The Story of a Beloved Wife*. 1952: *Children of Hiroshima*. 1961: *The Naked Island*. 1964: *Onibaba*. 1969: *Heat Wave Island*. 1975: *Kenji Mizoguchi: The Life of a Film Director*. 1977: *Chikuzan*. 1978: *Document 6:8*.

* **Shepitko, Larissa.** (1938–79). Soviet.

1956: *The Blind Cook*. 1957: *Living Water* (shorts). 1963: *The Camel's Eye*. 1966: *Wings, In Thirteen Hours* (TV). 1968: *The Home of Electricity* (documentary). 1971: *You and Me*. 1976: *Ascension*.

Shub, Esfir (Esther). (1894–1959). Soviet.

1927: *Fall of the Romanov Dynasty, The Great Road*. 1928: *The Russia of Nikolas II and Leo Tolstoy*. 1930: *Today*. 1932: *Komsomol – Guide to Electrification*. 1934: *The Metro by Night*. 1938: *Land of the Soviets, Spain*. 1940: *Twenty Years of Cinema* (with Pudovkin).

* **Shukshin, Vasili.** (1929–74). Soviet.

1964: *There Was a Lad*. 1966: *Your Son and Brother*. 1969: *Strange People*. 1973: *Petshki-Lavotshki*. 1974: *The Red Snowball Tree*.

Sidney, George. (1911–). American.

1938: *Our Gang* series: 1939: *Pete Smith* series. 1941: *Free and Easy*. 1945: *Anchors Aweigh*. 1946: *The Harvey Girls*. 1948: *The Three Musketeers*. 1950: *Annie Get Your Gun*. 1951: *Showboat*: *Scaramouche*. 1954: *Kiss Me Kate*. 1956: *The Eddie Duchin Story*. 1957: *Jeanne Eagels*, *Pal Joey*. 1959: *Who Was That Lady*. 1960: *Pepe*. 1963: *Bye Bye Birdie*. 1968: *Half a Sixpence*.

* **Siegel, Don.** (1912–). American.

1945: *Star in the Night*, *Hitler Lives*. 1946: *The Verdict*. 1949: *The Big Steal*, *Night unto Night*. 1952: *The Duel at Silver Creek*, *No Time for Flowers*. 1953: *Count the Hours*, *China Venture*. 1954: *Riot in Cell Block 11*, *Private Hell 36*. 1955: *An Annapolis Story*. 1956: *Invasion of the Body Snatchers*, *Crime in the Streets*. 1957: *Baby Face Nelson*. 1958: *Spanish Affair*, *The Lineup*, *The Gun-Runners*. 1959: *Hound Dog Man*. 1960: *Edge of Eternity*, *Flaming Star*. 1962: *Hell is For Heroes*. 1964: *The Killers*, *The Hanged Man*. 1967: *Madigan*. 1968: *Coogan's Bluff*. 1970: *Two Mules for Sister Sara*. 1971: *The Beguiled*. 1972: *Dirty Harry*. 1973: *Charley Varrick*. 1974: *The Black Windmill*. 1976: *The Shootist*. 1977: *Telefon*. 1979: *Escape from Alcatraz*. 1980: *Rough Cut*.

Siodmak, Robert. (1900–73). American-born, active in Germany, U.S.A. and France.

1929: *Menschen am Sonntag* (with Edgar Ullman and others). 1930: *Abschied*. 1933: *Brennendes Geheimnis*. 1945: *The Spiral Staircase*, 1946: *The Killers*. 1948: *The Cry of the City*, *Criss Cross*. 1952: *The Crimson Pirate*. 1954: *Le Grand Jeu*. 1955: *Die Ratten*. 1968: *Custer of the West*.

Sirk, Douglas. (Detlef Sierck). (1900–). Danish-born German, active Germany, Spain, Africa, Australia, U.S.A.

1935: *April, April*, *Das Mädchen vom Moorhof*. 1943: *Hitler's Madman*. 1944: *Summer Storm*. 1946: *A Scandal in Paris*, *Lured*. 1948: *Sleep my Love*. 1949: *Shockproof*, *Slightly French*. 1950: *Mystery Submarine*. 1951: *The First Legion*, *Thunder on the Hill*, *The Lady Pays Off*, *Weekend With Father*. 1952: *Has Anybody Seen My Gal*, *No Room For the Groom*. 1953: *Meet Me at the Fair*, *Take Me To Town*, *All I Desire*. 1954: *Magnificent Obsession*, *Taza, Son of Cochise*, *Sign of the Pagan*. 1955: *Captain Lightfoot*. 1956: *All That Heaven Allows*, *There's Always Tomorrow*. 1957: *Battle Hymn*, *Written on the Wind*, *Interlude*. 1958: *Tarnished Angels*, *A Time to Love and a Time to Die*. 1959: *Imitation of Life*.

Sjöberg, Alf. (1903–1980). Swedish.

1929: *The Strongest*. 1940: *They Staked Their Lives*. 1942: *The Road to Heaven*. 1944: *Frenzy*. 1946: *Iris and the Lieutenant*. 1951: *Miss Julie*. 1953: *Barabbas*. 1954: *Karin Mansdotter*. 1955: *Wild Birds*. 1956: *Last Pair Out*. 1960: *The Judge*. 1964: *The Island*. 1969: *The Father*.

Sjöman, Vilgot. (1924–). Swedish.

1962: *The Mistress*. 1964: *491*, *The Dress*. 1965: *My Sister, My Love*, *Stimulantia* (episode). 1967: *I Am Curious – Yellow*. 1968: *I Am Curious – Blue*, *Journey With Father*. 1970: *You Are Lying*. 1971: *Blushing Charlie*. 1973: *Troll*. 1974: *Corruption in a Swedish Family*. 1977: *Tabu*.

* **Sjöstrom** (in America, **Seastrom**), **Victor**. (1879–1960). Swedish, active in Sweden, U.S.A. and Britain.

1912: *The Gardener*, *A Secret Marriage*, *A Summer Tale*. 1913: *The Marriage Bureau*, *Smiles and Tears*, *The Voice of Blood*, *Lady Marion's Summer Flirtation*,

Ingeborg Holm, The Clergyman. 1914: *Love Stronger than Hate, Half-Breed, The Miracle, Do Not Judge, A Good Girl Should Solve Her Own Problems, Children of the Street, Daughter of the High Mountain, Hearts that Meet.* 1915: *The Strike, One Out of Many, Expiated Guilt, Keep To Your Trade, Judas Money, The Governor's Daughters, Sea Vultures, It Was in May.* 1916: *At the Moment of Trial, Ships that Meet, She Was Victorious, Thérèse.* 1917: *The Kiss of Death, Terje Vigen, The Girl from Marsh Croft.* 1918: *The Outlaw and His Wife.* 1919: *The Sons of Ingmar, Parts I and II, His Grace's Will.* 1920: *The Monastery of Sendemir, Karin Ingmarsdotter, The Executioner.* 1921: *Thy Soul Shall Bear Witness.* 1922: *Love's Crucible, The Hell Ship, The Surrounded House.* In America: 1923: *Name the Man.* 1924: *He Who Gets Slapped.* 1925: *Confessions of a Queen.* 1926: *Tower of Lies, The Scarlet Letter.* 1927: *The Divine Woman.* 1928: *The Wind, Masks of the Devil.* 1930: *A Lady to Love.* In Sweden: 1930: *Markurells i Wadköping.* In Britain: 1937: *Under the Red Robe.*

Skolimowski, Jerzy. (1938–). Polish, active in Poland, Belgium, Germany, Czechoslovakia and Italy.

1961: *Boxing.* 1964: *Marks of Identification – None (Rysopsis).* 1965: *Walkover.* 1966: *Barrier* (all in Poland). 1967: *Le départ* (in Belgium), *Dialogue* (episode; in Czechoslovakia). 1968: *Hands Up!* (in Poland, unreleased). 1969: *The Adventures of Gerard* (U.S.A.–Italy). 1970: *Deep End* (West Germany). 1972: *King, Queen, Knave (König, Dame, Bube*: West Germany). 1976: *Lady Frankenstein* (in Poland). 1978: *The Shout* (G.B.).

Smith, George Albert. (1864–1959). British.

1897: actuality films, *The Corsican Brothers.* 1898: *Cinderella, Faust and Mephistopheles, The Miller and the Sweep.* 1900: *Let Me Dream Again, Grandma's Reading Glass, As Seen Through a Telescope, Miss Ellen Terry At Home.* 1901: *The Little Doctor, Two Old Boys at the Music Hall.* 1902: *At Last that Awful Tooth, The Mouse in the Art School.* 1903: *Mary Jane's Mishap, Dorothy's Dream.* 1904: *The Free Trade Branch.* 1905: *The Little Witness.* 1909–14: Kinemacolor films.

Soldati, Mario. (1906–). Italian.

1938: *La principessa Tarakhanova* (with Otsep). 1940: *Piccolo mondo antico.* 1941: *Un colpo di pistola.* 1948: *Fuga in Francia.*

Solntseva, Julia. (1901–). Soviet.

1943–5: three documentaries. 1953: *Igor Bulichov* (with Lukyanov and Andreyeva). The wife of Dovzhenko, after his death Solntseva completed a series of his unrealised projects: 1958: *Poem of the Sea.* 1961: *Story of the Years of Flame.* 1965: *The Enchanted Desna.* 1970: *The Golden Gates.*

* **Spielberg, Steven.** (1946–). American.

1959: *Escape to Nowhere* (short). 1962: *Firelight.* 1969: *Amblin'* (short). 1971: *Duel, Something Evil.* 1972: *Savage.* 1974: *The Sugarland Express.* 1975: *Jaws.* 1977: *Close Encounters of the Third Kind.*

Starevitch, Ladislas. (1892–1965). Russian, active in Russia and France.

1912: *Beautiful Liukanida, The Insects' Aeronautic Week, Merry Scenes of Animal Life.* 1913: *The Grasshopper and the Ant.* 1923: *Les Grenouilles qui demandent un roi.* 1924: *Le rat de ville et le rat des champs.* 1929: *La petite parade.* 1933: *Fétiche.* 1929: *Le roman de renard.* 1949: *Zanzabelle à Paris.* 1950: *Fleur de fougère.*

Staudte, Wolfgang. (1906–). German.

1943: *Akrobat Sch-ö-ön.* 1946: *Die Mörder sind unter uns.* 1949: *Rotation.* 1951: *Der*

Untertan. 1954: *Mutter Courage und ihre Kinder*. 1957: *Rose Bernd*. 1959: *Rosen für den Staatsanwalt*. 1963: *Die Dreigroschenoper*.

Steinhoff, Hans. (1882–1945). German.

1921: *Bräutigam auf Kredit*. 1933: *Hitlerjunge Quex*. 1935: *Der alte und der junge König*. 1939: *Robert Koch*. 1941: *Ohm Krüger*. 1942: *Rembrandt*. 1945: *Shiva und die Galgenblume*.

* **Sternberg, Josef Von.** (1894–1969). Austrian, active in U.S.A., Germany and Britain.

1925: *The Salvation Hunters*. 1926: *The Exquisite Sinner, The Sea Gull*. 1927: *Underworld*. 1928: *The Last Command, The Drag Net, The Docks of New York*. 1929: *The Case of Lena Smith, Thunderbolt*. 1930: *Der blaue Engel, Morocco*. 1931: *Dishonoured, An American Tragedy*. 1932: *Shanghai Express, Blonde Venus*. 1934: *The Scarlet Empress*. 1935: *The Devil is a Woman, Crime and Punishment*. 1936: *The King Steps Out, I, Claudius* (unfinished). 1939: *Sergeant Madden*. 1941: *The Shanghai Gesture*. 1943: *The Town*. 1950: *Jet Pilot*. 1951: *Macao*. 1953: *The Saga of Anatahan*.

* **Stevens, George.** (1905–75). American.

1929–32: shorts in *Boy Friends* series. 1933: *Cohens and Kellys in Trouble*. 1934: *Bachelor Bait, Kentucky Kernels*. 1935: *Alice Adams, Laddie, Nitwits, Annie Oakley*. 1936: *Swing Time*. 1937: *Quality Street, A Damsel in Distress*. 1938: *Vivacious Lady*. 1939: *Gunga Din*. 1940: *Vigil in the Night*. 1941. *Penny Serenade*. 1942: *Woman of the Year, The Talk of the Town*. 1943: *The More the Merrier*. 1948: *I Remember Mama*. 1951: *A Place in the Sun*. 1953: *Shane*. 1956: *Giant*. 1959: *The Diary of Anne Frank*. 1964: *The Greatest Story Ever Told*. 1970: *The Only Game in Town*.

Stiller, Mauritz. (1883–1928). Finnish, active in Sweden and U.S.A.

1912: *Mother and Daughter, The Black Masks, The Tyrannical Fiancé*. 1913: *The Vampire, The Modern Suffragette*. 1914: *People of the Border, Because of Her Love*. 1915: *His Wife's Past, The Dagger*. 1916: *Love and Journalism, The Prima Ballerina*. 1917: *Thomas Graal's First Film, Alexander the Great*. 1918: *Thomas Graal's First Child*. 1919: *Song of the Scarlet Flower, Sir Arne's Treasure*. 1920: *The Vengeance of Jacob Vinda, Erotikon*. 1921: *Johan and the Exiles*. 1923: *Gunnar Hedes Saga*. 1924: *Gösta Berling's Saga*. In U.S.A.: 1926: *Hotel Imperial, The Temptress* (completed by Fred Niblo). 1927: *The Woman on Trial, The Street of Sin* (with Von Sternberg).

Storck, Henri. (1907–). Belgian.

1925: *Avec le Zinia au Danemark*. 1930: *Histoire du soldat inconnu*. 1931: *Idylle à la plage*. 1937: *Les maisons de la misère*. 1946: *Le monde de Paul Delvaux*. 1947: *La joie de revivre*. 1948: *Rubens* (with Haesserts). 1951: *Le banquet des fraudeurs*. 1962: *Le bonheur d'être aimé*. 1971: *Paul Delvaux ou les femmes défendues*.

Strand, Paul. (1890–1976). American.

1921: *Manhattan, or New York the Magnificent* (with Charles Sheeler). 1935: *The Wave*. 1939: *China Strikes Back*. 1938–42: *Native Land* (with Leo Hurwitz).

* **Straub, Jean-Marie.** (1933–).

1963: *Machorka-Muff* (short). 1965: *Nicht versohnt, oder es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*. 1966: *Chronik der Anna Magdalena Bach*. 1968: *Der Braütigam, die Komödiantin und der Zukälter*. 1969: *Othon. Les yeux ne veulent pas en tout

temps se fermer. 1972: *Geschichtsunderricht Enleitung zur Begleitmusik zu einer Lichtspielezene von Arnold Schönberg*. 1975: *Moses und Aron*. 1977: *Fortini/Cani*.

Strick, Joseph. (1923–). American.

1948: *Muscle Beach* (collaboration with Irving Lerner). 1959: *The Savage Eye* (collaboration with Meyers and Maddow). 1963: *The Balcony*. 1965: *Finnegan's Wake*. 1967: *Ulysses*. 1969: *Tropic of Cancer*. 1970: *Interviews with My Lai Veterans*. 1971: *The Darwin Adventure*. 1973: *Janice*. 1977: *Portrait of the Artist as a Young Man*.

* **Stroheim, Erich von.** (1885–1957). Austrian, active in U.S.A.

1919: *Blind Husbands*. 1920: *The Devil's Passkey*. 1921: *Foolish Wives*. 1923: *Merry-go-round* (finished by Rupert Julian). 1923: *Greed*. 1925: *The Merry Widow*. 1927: *The Wedding March, The Honeymoon*. 1928: *Queen Kelly* (finished by Gloria Swanson). 1933: *Walking Down Broadway* (*Hello Sister*).

Sturges, John. (1911–). American.

1946: *The Man Who Dared*. 1955: *Bad Day at Black Rock*. 1957: *Gunfight at O.K. Corral*. 1958: *The Old Man and the Sea*. 1960: *The Magnificent Seven*. 1961: *Sergeants Three*. 1963: *The Great Escape*. 1965: *The Satan Bug, The Hallelujah Trail*. 1967: *The Hour of the Gun*. 1968: *Ice Station Zebra*. 1969: *Marooned*. 1972: *Joe Kidd*. 1974: *McQ*. 1977: *The Eagle Has Landed*.

* **Sturges, Preston.** (1898–1959). American.

1940: *The Great McGinty, Christmas in July*. 1941: *Sullivan's Travels, The Lady Eve*. 1942: *The Palm Beach Story*. 1943: *The Great Moment, The Miracle of Morgan's Creek*. 1944: *Hail the Conquering Hero*. 1946: *Mad Wednesday*. 1948: *Unfaithfully Yours*. 1949: *The Beautiful Blonde from Bashful Bend*. 1956: *Les Carnets du Major Thompson* (in France).

Sucksdorff, Arne. (1917–). Swedish.

1939: *Rhapsody of August*. 1945: *Shadows on the Snow*. 1947: *Rhythm of a City*. 1948: *A Divided World*. 1951: *The Wind and the River*. 1953: *The Great Adventure*. 1957: *The Flute and the Arrow*. 1960: *The Boy in the Tree*. 1965: *My Home is Copacabana*. 1971: *Mr Forbush and the Penguins* (with Roy Boulting).

* **Syberberg, Hans-Jürgen.** (1932–). West German.

1968: *Skarabea, oder, Wieviel Erde braucht der Mensch?* 1969: *Sex Business–Made in Pasing*. 1970: *San Domingo* (co-dir. Christian Blackwood), *Nach meinem letzten Umzug*. 1971: *Ludwig II, Requiem für einem jungfraulichen König*. 1973: *Theodor Herneis, oder Erinnert sich an Ludwig II?* 1974: *Karl May*. 1975: *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914/1975*. 1977: *Hitler*.

Szábo, István. (1938–). Hungarian.

1961: *Concert, Variations on a Theme*. 1963: *You*. 1964: *The Age of Daydreaming*. 1966: *The Father*. 1970: *Love Film*. 1973: *25 Fireman Street*. 1976: *Budapest Tales*. 1977: *City Plan* (short). 1979: *Confidence*. 1980: *Der grüne Vogel*.

* **Tanner, Alain.** (1929–). Swiss.

1957: *Nice Time* (short co-dir. Claude Goretta; in Britain). 1961: *Ramuz, Passage d'un poète*. 1962: *L'école*. 1964: *Les apprentis*. 1966: *Une ville à Chandigahr*. 1964–9: about forty reportage films for French Swiss television. 1969: *Charles mort ou vif*. 1971: *La salamandre*. 1973: *Le retour d'Afrique*. 1974: *Le milieu du monde*. 1976: *Jonas, qui aura 25 ans en l'an 2000*.

* **Tashlin, Frank.** (1913–1972). American.

1947: *The Way of Peace*. 1951: *The Lemon Drop Kid* (collaboration with Sidney Lanfield). 1952: *The First Time, Son of Paleface*. 1953: *Marry Me Again*. 1955: *Artists and Models*. 1956: *The Lieutenant Wore Skirts, Hollywood or Bust, The Girl Can't Help It*. 1957: *Will Success Spoil Rock Hunter?* 1958: *Rockabye Baby, Geisha Boy*. 1959: *Say One For Me*. 1960: *Cinderfella*. 1962: *Bachelor Flat, It's Only Money*. 1964: *The Man From the Diner's Club*. 1965: *The Alphabet Murders*. 1966: *The Glass-Bottom Boat*. 1967: *Caprice*. 1968: *The Private Navy of Sergeant O'Farrell*.

Tarkovski, Andrei. (1932–). Soviet.

1959: *There Will Be No Leave Today*. 1960: *The Skating Rink and the Violin* (with Konchalovsky-Mikhalkov)(both short films). 1962: *The Childhood of Ivan*. 1967: *Andrei Roublev*. 1972: *Solaris*. 1974: *The Mirror*. 1979: *Stalker*.

Tati, Jacques. (1908–). French.

1932: *Oscar, Champion de tennis*. 1938: *Retour à la terre*. 1946: *L'école des facteurs*. 1947: *Jour de fête*. 1953: *Les vacances de Monsieur Hulot*. 1958: *Mon oncle*. 1967: *Playtime*. 1971: *Trafic*. 1974: *Parade*.

Taurog, Norman. (1899–). American.

1920: *The Fly Cop*; then, 1920–1972: innumerable films, mostly comedies, including 1931: *Skippy*. 1933: *Huckleberry Finn*. 1935: *Mrs Wiggs of the Cabbage Patch*. 1938: *The Adventures of Tom Sawyer, Boy's Town*. 1940: *Broadway Melody of 1940, Young Tom Edison, Little Nellie Kelly*. 1942: *A Yank at Eton*. 1943: *Presenting Lily Mars*. 1947: *The Beginning of the End*. 1948: *The Bride Goes Wild*. 1954: *Living It Up*. 1967: *Speedway*.

* **Taviani, Paolo.** (1931–). and **Vittorio** (1929–). Italian.

1954–59: *San Miniato luglio '44, Curtatone e Montanara, Carlo Pisacane, Pittore in città, Moravia, Lavoratori della pietra, Carvunara, Volterra, comune meridionale, I pazzi della domenica* (all shorts and documentaries. 1960: *L'Italia non è un paese povero* (co-dir: Joris Ivens). 1962: *Un uomo da bruciare*. 1964: *I fuorilegge del matrimonio* (co-dir: Valentino Orsini). 1969: *Sotto il segno dello scorpione*. 1971: *San Michele aveva un gallo*. 1974: *Allonsanfan*. 1977: *Padre Padrone*. 1979: *Il prato*.

* **Terayama, Shuji.** (1935–). Japanese.

1962: *Cattology* (short). 1964: *The Cage* (short). 1970: *The War of Jan-Ken-Pon* (short). 1970: *Emperor Tomato Ketchup* (short). 1971: *Throw Away Your Books, Let's Go into the Streets*. 1974: *16+1* (short), *Rool* (short) *Pastoral Hide and Seek*. 1975: *Hoso-Tan* (short), *Labyrinth* (short), *The Trial* (short). 1977: *The Song of Maldoror* (short), *Attempt to Tell the Story of a Dwarf* (short), *Shadow Cinema – the Two-Headed Woman* (short), *Indiarubber* (short), *The Boxer*.

Teshigahara, Hiroshi. (1927–). Japanese.

1953: *Hokusai*. 1959: *José Torres*. 1962: *The Pitfall*. 1964: *Woman of the Dunes*. 1965: *La fleur de large* (episode). 1966: *The Face of Another*. 1967: *Bakuso*. 1968: *Man Without a Map*. 1972: *Summer Soldiers*.

Thiele, Rolf. (1918–). German.

1951: *Primanerinnen* (with Alfred Braun). 1958: *Das Mädchen Rosemarie*. 1959: *Die Halbzarte, Labyrinth*. 1964: *Tonio Kröger*. 1969: *Komm nach Wien-ich zeig Dir was*. 1972: *Sex Olympics*.

Thiele, Wilhelm. (1890–1975). Austrian, active in Germany.

1923: *Carl Michael Ziehrers Märchen aus Alt-Wien.* 1930: *Die Drei von der Tankstelle.* 1960: *Sabine und die 100 Männer.*

Thorndike, Andrew. (1909–) and **Annelie.** (1925–). German.

1949: *Der 13 Oktober.* 1956: *. . . Du und mancher Kamerad.* 1957: *Urlaub auf Sylt.* 1963: *Das russische Wunder.* 1965: *Tito in Deutschland.* 1969: *Du bist min – ein deutsches Tagesbuch.*

* **Torre-Nilsson, Leopoldo.** (1924-78). Argentina.

1947: *El muro.* 1950: *El crimen de Oribe* (co-directed with his father, Leopoldo Torre-Rios). 1953: *El hijo del Crack.* 1954: *Dias de odio, La tigra.* 1955: *Para vestir santos, Graciela, El protegido.* 1957: *Precursores de la pintura Argentina, La casa del angel.* 1958: *El secuestrador.* 1959: *La caida.* 1960: *Fin de fiesta, Un guapo del '900.* 1961: *La mano en la trampa, Piel de verano.* 1962: *Setenta veces siete.* 1963: *Homenaje a la hora de la siesta, La terraza.* 1964: *El ojo de la cerradura.* 1966: *Cavar un foso, Monday's Child.* 1967: *The Traitors of San Anjel.* 1960: *Martin Fierro.* 1970: *El santo de la Espada.* 1970: *Güemes.* 1973: *Los siete locos.* 1974: *Boquitas pintadas.* 1975: *La guerra del Cerdo.*

Tourneur, Jacques. (1904–). French, active in France and U.S.A.

1931: *Tout ça ne vaut pas l'amour.* 1933: *Toto.* 1939: *Nick Carter, Master Detective.* 1942: *Cat People.* 1943: *I Walked with a Zombie, The Leopard Man.* 1949: *Easy Living.* 1955: *Wichita.* 1965: *City Under the Sea.*

Tourneur, Maurice. (1876–1961). French, active in France and U.S.A.

1913: *Le système du professeur Goudron.* 1915: *Alias Jimmy Valentine.* 1916: *The Whip, Trilby, Barbary Sheep.* 1917: *Poor Little Rich Girl.* 1918: *The Blue Bird, A Doll's House.* 1920: *The Last of the Mohicans* (with Clarence Brown). 1924: *The Isle of Lost Ships.* 1925: *Aloma of the South Seas.* 1927: *L'équipage.* 1933: *Königsmark.* 1939: *Volpone.* 1943: *La main du diable.* 1948: *Après l'amour.* 1949: *Impasse des deux anges.*

Trauberg, Ilya. (1905–48). Soviet.

1927: *Leningrad Today.* 1929: *The Blue Express.* 1936: *The Son of Mongolia.*

Trauberg, Leonid. (1902–). Soviet.

See Kozintsev for films made in collaboration. Trauberg alone: 1943: *The Actress.* 1947: *Pirogov.* 1958: *Soldiers on the March.* 1960: *Dead Souls.* 1961: *Free Wind.*

Trnka, Jiří. (1910–69). Czech.

1945: *Grandpa planted a Beet.* 1947: *The Czech Year.* 1948: *The Emperor's Nightingale.* 1953: *Czech Legends.* 1954: *The Good Soldier Schweik.* 1959: *A Midsummer Night's Dream.* 1962: *Cybernetic Grandma.* 1965: *The Hand.*

Troell, Jan. (1931–). Danish.

1960: *Stad.* 1961–5: shorts. 1966: *Here is Your Life.* 1968: *Who Saw Him Die? (Ole Dole Doff).* 1971: *The Emigrants.* 1972: *The New Land.* 1979: *Hurricane.*

* **Truffaut, François.** (1932–). French.

1955: *Une visite.* 1958: *Les mistons.* 1959: *Une histoire d'eau* (with Godard), *Les quatre cents coups.* 1960: *Tirez sur le pianiste.* 1961: *Jules et Jim.* 1962: *L'amour à vingt ans* (episode). 1964: *La peau douce.* 1966: *Fahrenheit 451.* 1967: *La mariée était en noir.*

1968: *Baisers volées.* 1969: *La sirène du Mississippi.* 1970: *L'enfant sauvage, Domicile conjugale.* 1971: *Les deux anglaises et le continent.* 1972: *Une belle fille comme moi.* 1973: *La nuit américaine.* 1976: *L'histoire d'Adèle H; L'argent de poche.* 1977: *L'homme qui aimait les femmes.* 1978: *La chambre verte.* 1979: *l'amour en fuite.*

Trumbo, Dalton. (1905–76). American.

1971: *Johnny Got his Gun.*

Turin, Victor. (1895–1945). Soviet.

1925: *Order of the Day of October 8th.* 1929: *Turksib.* 1938: *Baku People.*

Tuttle, Frank. (1892–1963). American.

1922: *The Cradle Buster.* 1927: *Kid Boots.* 1933: *Roman Scandals.* 1945: *A Man Called Sullivan.* 1956: *A Cry in the Night.* 1958: *Island of Lost Women.*

Ustinov, Peter. (1921–). British.

1946: *School for Secrets.* 1948: *Vice Versa.* 1949: *Private Angelo.* 1961: *Romanoff and Juliet.* 1962: *Billy Budd.* 1965: *Lady L.*

Vadim, Roger. (1928–). French.

1956: *Et Dieu créa la femme.* 1957: *Sait-on jamais?* 1958: *Les bijoutiers du clair de lune.* 1959: *Les liaisons dangereuses.* 1960: *Et mourir de plaisir.* 1961: *La bride sur le cou.* 1962: *Le repos du guerrier.* 1963: *Le vice et la vertu, Château en Suède.* 1964: *La ronde.* 1966: *La curée.* 1968: *Histoires extraordinaires* (episode). 1968: *Barbarella.* 1971: *Pretty Maids All in a Row.* 1973: *Don Juan.* 1974: *La jeune fille assassinée.* 1979: *Night Games.*

Van Dyke, Willard. (1906–). American.

1939: *The City* (with Ralph Steiner). 1940: *Design for Education, Valley Town, The Children Must Learn.* 1943: *War Town.* 1944: *The Bridge.* 1947: *Journey into Medicine.*

Van Dyke, Woodbridge S. (1887–1943). American.

1917: *The Land of Long Shadows.* 1926: *White Shadows of the South Seas,* (with Flaherty). 1930: *Trader Horn.* 1931: *Tarzan of the Apes.* 1933: *Eskimo.* 1934: *The Thin Man.* 1936: *San Francisco.* 1938: *Marie Antoinette.* 1942: *Journey for Margaret.*

Varda, Agnès. (1928–). French.

1955: *La pointe courte.* 1956: *O saisons, o châteaux.* 1958: *Opéra Mouffe.* 1960: *Du côté de la côte.* 1962: *Cléo de 5 à 7.* 1964: *Le bonheur, Salut les Cubains.* 1966: *Les créatures, Loin de Vietnam* (part). 1969: *Lion's Love.* 1970: *Nausicaa.* 1975: *Daguerréotypes.* 1977: *L'une chante, l'autre pas.*

Vassiliev, Georgi. (1899–1946) and **Sergei.** (1900–59). Soviet. (Called 'The Vassiliev Brothers' although not related).

1928: *Footprint in the Ice.* 1934: *Chapayev.* Sergei V. alone: 1958: *In October Days.*

Vedrès, Nicole. (1911–65). French.

1947: *Paris 1900.* 1950: *La vie commence demain.* 1953: *Aux frontières de l'homme.*

Velo, Carlos. (? –). Mexican.

1956: *Toro!* 1967: *Pedro Paramo.*

Vertov, Dziga. (1896–1954). Soviet.

1918–19: *Kinonedelia* (43 issues). 1922–5: *Kinopravda*. 1923: *Yesterday, Today, Tomorrow*. 1924: *Kino-Eye* (first series). 1926: *Stride, Soviet!, Sixth Part of the Earth*. 1928: *The Eleventh*. 1929: *The Man With the Movie Camera*. 1930: *Enthusiasm or Donbas Symphony*. 1934: *Three Songs of Lenin*. 1937: *Lullaby*. 1944–54: *News of the Day* (contributions to 55 issues).

Vidor, Charles. (1900–59). Hungarian, active in U.S.A.

1929: *The Bridge*. 1944: *Cover Girl*. 1945: *A Song to Remember*. 1946: *Gilda*. 1952: *Hans Christian Andersen*. 1957: *A Farewell to Arms, The Joker is Wild*. 1959: *A Song Without End* (finished by Cukor).

* **Vidor, King.** (1894–). American.

c. 1913-18: short and actuality films. 1918. *The Turn in the Road*. 1919: *Better Times, The Other Half, Poor Relations, The Jack-knife Man*. 1920: *Family Honour*. 1921: *The Sky Pilot, Love Never Dies, Conquering the Women, Woman Wake Up*. 1922: *The Real Adventure, Dusk to Dawn, Alice Adams, Peg o' my Heart*. 1923: *The Woman of Bronze, Three Wise Fools, Wild Oranges, Happiness*. 1924: *Wine of Youth, His Hour, Wife of the Centaur*. 1925: *Proud Flesh, The Big Parade, La Bohème*. 1926: *Bardelys the Magnificent*. 1928: *The Crowd, Show People, The Patsy*. 1929: *Hallelujah!* 1930: *Not So Dumb, Billy the Kid*. 1931: *Street Scene, The Champ*. 1932: *Bird of Paradise, Cynara*. 1933: *The Stranger's Return*. 1934: *Our Daily Bread, The Wedding Night*. 1935: *So Red the Rose*. 1936: *The Texas Rangers*. 1937: *Stella Dellas*. 1938: *The Citadel*. 1939: *North West Passage*. 1940: *Comrade X*. 1941: *H. M. Pulham Esq*. 1944: *An American Romance*. 1947: *Duel in the Sun, On Our Merry Way*. 1949: *The Fountainhead, Beyond the Forest*. 1951: *Lightning Strikes Twice*. 1952: *Japanese War Bride, Ruby Gentry*. 1955: *Man Without a Star*. 1956: *War and Peace*. 1959: *Solomon and Sheba*.

* **Vigo, Jean.** (1905–34). French.

1929–30: *A propos de Nice*. 1931: *Taris, roi de l'eau*. 1933: *Zéro de conduite*. 1934: *L'Atalante*.

* **Visconti, Luchino.** (1906–76). Italian.

1942: *Ossessione*. 1945: *Giorni di gloria* (co-directed with de Santis). 1948: *La terra trema*. 1951: *Bellissima, Appunti su un falto di cronaca*. 1952: *Siamo donne* (episode). 1953: *Senso*. 1957: *Le notti bianche*. 1960: *Rocco e i suoi fratelli*. 1962: *Boccaccio 70* (episode). 1963: *Il gattopardo*. 1965: *Vaghe stelle dell'Orsa*. 1967: *Le streghe* (episode), *Lo straniero*. 1970: *La caduta degli Dei*. 1971: *Morte a Venezia*. 1972: *Ludwig*. 1974: *Gruppo di famiglia in un interno*. 1976: *L'innocente*.

* **Wajda, Andrzej.** (1926–). Polish.

1954: *A Generation*. 1956: *Kanal*. 1958: *Ashes and Diamonds*. 1959: *Lotna, Innocent Sorcerers*. 1961: *Samson*. 1962: *L'amour a vingt ans* (episode), *A Siberian Lady Macbeth*. 1965: *Ashes*. 1967: *Gates to Paradise*. 1968: *Everything For Sale, Roly-Poly* (TV). 1969: *Hunting Flies*. 1970: *The Birch Wood*. 1971: *Landscape After the Battle*. 1972: *Wedding*. 1975: *Land of Promise*. 1976: *The Shadow Line*. 1977: *Man of Marble*. 1978: *Rough Treatment*. 1979: *The Maids of Wilko*. 1980: *The Conductor*.

Walsh, Raoul. (1892–). American.

1912: *Life of Villa*. 1924: *The Thief of Bagdad*. 1926: *What Price Glory?* 1928: *Sadie Thompson*. 1933: *Going Hollywood*. 1939: *St Louis Blues, The Roaring Twenties*. 1940: *Dark Command*. 1941: *High Sierra, They Died With Their Boots On*. 1947: *Cheyenne*. 1950: *White Heat*. 1951: *Distant Drums*. 1953: *A Lion is in the Streets*.

1955: *The Battle Cry, The Tall Men.* 1956: *The Revolt of Mamie Stover.* 1958: *The Naked and the Dead, The Sheriff of Fractured Jaw.* 1964: *A Distant Trumpet.*

Walters, Charles. (1912–). American.

1945: *Spreading' the Jam.* 1947: *Good News.* 1948: *Easter Parade.* 1949: *Barkleys of Broadway.* 1950: *Summer Stock.* 1953: *Lili.* 1955: *The Tender Trap.* 1956: *High Society.* 1960: *Please Don't Eat the Daisies.* 1962: *Billy Rose's Jumbo.* 1964: *The Unsinkable Molly Brown.* 1966: *Walk, Don't Run.*

Warhol, Andy. (1930–). American.

1963: *Kiss, Haircut, Eat, Blow-job, Sleep, Tarzan and Jane Regained, Sort of . . .* 1964: *Empire, Mario Banana, Harlot, 13 Most Beautiful Women, 13 Most Beautiful Boys, Taylor Mead's Ass.* 1965: *My Hustler, Camp, More Milk Yvette.* 1966: *Chelsea Girls.* 1967: *I, A Man, Bike Boy.* 1968: *Lonesome Cowboys.* 1969: *Blue Movie, Imitation of Christ, Flesh* (mainly directed by Paul Morrissey). 1971: *Trash* (entirely directed by Paul Morrissey), *L'amour.* 1972: *Women in Revolt, Heat* (both directed by Morrissey). 1977: *Bad.*

Watt, Harry. (1906–). British.

1936: *Nightmail* (with Basil Wright), *6-30 Collection.* 1937: *The Saving of Bill Blewitt.* 1938: *Big Money, North Sea.* 1939: *The First Days.* 1941: *Target for Tonight.* 1943: *Nine Men.* 1944: *Fiddlers Three.* 1946: *The Overlanders.* 1949: *Eureka Stockade.* 1951: *Where No Vultures Fly.* 1954: *West of Zanzibar.* 1959: *The Siege of Pinchgut.*

Wegener, Paul. (1875–1948). German.

1912: *Der Student von Prag* (with Galeen). 1914: *Die Augen des Ole Brandes.* 1914: *Der Golem.* 1920: *Der Golem.* 1937: *Unter Ausschluss der Öffentlichkeit.*

* **Weir, Peter.** (1944–). Australian.

1971: *Homesdale.* 1973: *The Cars that ate Paris.* 1975: *Picnic at Hanging Rock.* 1977: *The Last Wave.* 1980: *Gallipoli.*

* **Welles, Orson.** (1915–). American.

1934: *The Hearts of Age* (short). 1938: *Too Much Johnson* (short). 1941: *Citizen Kane.* 1942: *The Magnificent Ambersons, It's All True.* 1943: *Journey into Fear* (with Norman Foster). 1946: *The Stranger.* 1948: *The Lady From Shanghai, Macbeth.* 1952: *Othello.* 1955: *Mr Arkadin (Confidential Report).* 1958: *Touch of Evil, The Fountain of Youth* (TV). 1962: *The Trial.* 1966: *Chimes at Midnight.* 1968: *Histoire Immortelle* (TV). 1970: *The Deep.* 1972: *The Other Side of the Wind, F. for Fake.*

Wellman, William. (1896–1975). American.

1923: *The Man Who Won.* 1924: *Not a Drum Was Heard.* 1926: *When Husbands Flirt. The Boob, You Never Know Women.* 1927: *Wings.* 1928: *The Legion of the Condemned, Ladies of the Mob, Beggars of Life.* 1929: *Woman Trap.* 1930: *Young Eagles.* 1931: *Public Enemy, Night Nurse, Other Men's Women.* 1932: *The Hatchet Man, So Big.* 1933: *Central Airport, Wild Boys of the Road.* 1934: *Looking For Trouble, Stingaree, The President Vanishes.* 1935: *Call of the Wild, Small Town Girl.* 1936: *The Robin Hood of El Dorado.* 1937: *A Star is Born, Nothing Sacred.* 1938: *Men With Wings.* 1939: *Beau Geste, The Light that Failed.* 1940: *Reaching for the Sun.* 1942: *The Great Man's Lady, Roxie Hart, Thunderbirds.* 1943: *Lady of Burlesque, The Oxbow Incident.* 1944: *Buffalo Bill.* 1945: *This Man's Navy, The Story of G.I Joe.* 1946: *Gallant Journey.* 1947: *Magic Town.* 1948: *The Iron Curtain,*

Yellow Sky. 1949: *Battleground*. 1950: *The Happy Years, The Next Voice You Hear*. 1951: *Across the Wild Missouri, Westward the Woman, It's a Big Country*. 1952: *My Man and I*. 1953: *Island in the Sky*. 1954: *The High and the Mighty, Track of the Cat*. 1955: *Blood Alley*. 1956: *Goodbye My Lady*. 1957: *Darby's Rangers*. 1958: *Lafayette Escadrille*.

* **Wenders, Wim.** (1945–). West German.

1967: *Schauplatze, Same Player Shoots Again*. 1968: *Silver City, Polizeifilm*. 1969: Alabama, *3 Amerikanische LP's* (all shorts). 1970: *Summer in the City*. 1971: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. 1972: *Der scharlachrote Buchstabe*. 1973: *Alice in den Städten*. 1974: *Aus der Fimilie der Panzerechsen, Falsche Bewegung*. 1975: *Im Lauf der Zeit*. 1977: *Der amerikanische Freund*. 1980: *Lightning over Water*.

Werner, Gosta. (1908–). Swedish.

1945: *Early Morning, Midwinter Blood*. 1948: *The Train*. 1950: *Backyard*. 1952: *Meeting Life*. 1955: *Matrimonial Announcement*.

Wertmuller, Lina. (1928–). Italian.

1963: *I basilischi*. 1965: *Questa volta parliamo di uomini*. 1966: *Rita la zanzara*. 1967: *Non stuzzicate la zanzara*. 1972: *Mimi metallurgio ferito nell'Onore*. 1973: *Film d'amore e d'anarchia, ovvero, stamattina alle 10 in Via dei Fiori nella nota casa di tolleranza*. 1974: *Tutto a posto e niente in ordine, Travolti da un insolito destino nell'azzuro mare d'Agosto*. 1976: *Pasqualino settebellezze*. 1977: *The End of the World in Our Usual Bed in a Night Full of Rain* (in U.S.A.). 1979: *Fatto di sangue fra due uomini*.

* **Whale, James.** (?1896–1957). British, active in U.S.A.

1930: *Journey's End*. 1931: *Waterloo Bridge, Frankenstein*. 1932: *Impatient Maiden, The Old Dark House*. 1933: *A Kiss Before the Mirror, The Invisible Man, By Candlelight*. 1934: *One More River*. 1935: *The Bride of Frankenstein, Remember Last Night?* 1936: *Showboat*. 1937: *The Road Back, The Great Garrick*. 1938: *Sinners in Paradise, Wives Under Suspicion, Port of Seven Seas*. 1939: *The Man in the Iron Mask*. 1940: *Green Hell*. 1941: *They Dare Not Love* (finished by Charles Vidor). 1949: *Hello Out There* (never released).

Wicki, Bernhardt. (1919–). Swiss, active in Germany, U.S.A.

1959: *Die Brücke*. 1961: *Das Wunder des Malachias*. 1963: *The Visit*. 1965: *Morituri*.

* **Widerberg, Bo.** (1930–). Swedish.

1961: *The Boy and the Kite* (TV). 1963: *The Pram, Raven's End*. 1965: *Love, 65*. 1966: *Thirty Times Your Money*. 1967: *Elvira Madigan*. 1968: *The White Game*. 1969: *Adalen 31*. 1971: *Joe Hill*. 1974: *Fimpen*. 1976: *Man on the Roof*. 1979: *Victoria*.

Wiene, Robert. (1881–1938). German.

1914: *Arme Eva* (co-directed with A. Berger). 1919: *Das Kabinett des Dr Caligari*. 1920: *Genuine*. 1923: *Raskolnikov, I.N.R.I., Orlacs Hände*. 1934: *Eine Nacht in Venedig*.

Wilcox, Herbert. (1891–1977). British.

1922: *Whispering*. 1923: *Chu Chin Chow*. 1926: *Dawn*. 1932: *Goodnight Vienna*. 1933: *Bitter Sweet*. 1937: *Victoria the Great*. 1938: *Sixty Glorious Years*. 1939: *Nurse Edith Cavell*. 1943: *The Yellow Canary*. 1945: *I Live in Grosvenor Square*. 1948: *Spring in Park Lane*. 1951: *Odette*. 1955: *King's Rhapsody*. 1956: *My Teenage Daughter*. 1959: *Heart of a Man*.

Wilder, Billy. (1906–). Austrian, active in France, U.S.A., Britain and Germany.

1933: *La mauvaise graine.* 1942: *The Major and the Minor.* 1943: *Five Graves to Cairo.* 1944: *Double Indemnity.* 1945: *The Lost Weekend.* 1948: *The Emperor Waltz, A Foreign Affair.* 1950: *Sunset Boulevard.* 1951: *Ace in the Hole.* 1953: *Stalag 17.* 1954: *Sabrina Fair.* 1955: *The Seven Year Itch.* 1957: *Spirit of St Louis, Love in the Afternoon.* 1958: *Witness For the Prosecution.* 1959: *Some Like it Hot.* 1960: *The Apartment.* 1961: *One Two Three.* 1963: *Irma La Douce.* 1964: *Kiss Me Stupid.* 1966: *The Fortune Cookie.* 1970: *The Private Life of Sherlock Holmes.* 1978: *Fedora.*

Williamson, James. (1855–1933). British pioneer.

1897: *The Naughty Boys.* 1901: *Attack on a China Mission, The Big Swallow, Are You There?* 1902: *The Soldier's Return, Fire!* 1905: *The True Serpent of the Sea.*

• **Wise, Robert.** (1914–). American.

1944: *Curse of the Cat People, Mlle Fifi.* 1945: *The Body Snatcher, A Game of Death.* 1946: *Criminal Court.* 1947: *Born to Kill.* 1948: *Mystery in Mexico, Blood on the Moon.* 1949: *The Set-up.* 1950: *Two Flags West, Three Secrets.* 1951: *The House on Telegraph Hill, The Day the Earth Stood Still.* 1952: *The Captive City, Something For the Birds.* 1953: *Destination Gobi, The Desert Rats, So Big.* 1954: *Executive Suite.* 1955: *Helen of Troy.* 1956: *Tribute to a Bad Man, Somebody Up There Likes Me.* 1957: *This Could Be the Night, Until They Sail.* 1958: *Run Silent, Run Deep, I Want to Live.* 1959: *Odds Against Tomorrow.* 1961: *West Side Story* (with Jerome Robbins). 1962: *Two For the Seesaw.* 1963: *The Haunting.* 1965: *The Sound of Music.* 1966: *The Sand Pebbles.* 1968: *Star!* 1971: *The Andromeda Strain.* 1973: *Two People.* 1975: *The Hindenburg.* 1977: *Audrey Rose.* 1979: *Star Trek.*

• **Wiseman, Fred.** (1931–). American.

1967: *Titticut Follies.* 1968: *High School.* 1969: *Law and Order.* 1970: *Hospital.* 1971: *Basic Training.* 1972: *Essene.* 1973: *Juvenile Court.* 1974: *Primate.* 1975: *Welfare.* 1976: *Meat.* 1977: *Canal Zone.* 1978: *Sinai Field Mission.*

Wood, Sam. (1883–1949). American.

1917: *Justice.* 1920: *Double Speed.* 1923: *Bluebeard's Eighth Wife.* 1933: *The Late Christopher Bean.* 1935: *A Night at the Opera.* 1936: *A Day at the Races.* 1937: *Madame X.* 1939: *Goodbye Mr Chips.* 1940: *Our Town, Kitty Foyle.* 1943: *For Whom the Bell Tolls.* 1944: *Casanova Brown.* 1946: *Saratoga Trunk.* 1947: *Ivy.* 1949: *The Stratton Story.* 1950: *Ambush.*

Wright, Basil. (1907–). British.

1932: *O'er Hill and Dale, The Country Comes to Town,* 1933: *Windmill in Barbados, Cargo From Jamaica, Liner Crusing South.* 1934–5: *Song of Ceylon.* 1936: *Night Mail* (with Watt). 1937: *Children at School.* 1938: *The Face of Scotland.* 1939: *Evacuation.* 1945: *This Was Japan.* 1946: *Story of Omola.* 1948: *Bernard Miles on Gundogs.* 1951: *Waters of Time.* 1953: *World Without End* (with Paul Rotha). 1956: *The Stained Glass of Fairford.* 1957: *The Immortal Land.* 1960: *A Place for Gold.*

Wyler, William. (1902–). French-born, active in U.S.A.

1926: *Ridin' for Love, Lazy Lightning, Stolen Ranch.* 1927: *Blazing Days, Hard Fists, Straight Shooting, The Border Cavalier, Desert Dust.* 1928: *Thunder Riders, Anybody Here Seen Kelly?* 1929: *The Shakedown, Love Trap.* 1930: *Hell's Heroes, The Storm.* 1932: *A House Divided, Tom Brown of Culver.* 1933: *Her First Mate, Counsellor at law.* 1935: *The Good Fairy, The Gay Deception.* 1936: *Come and Get It* (with Howard Hawks), *Dodsworth, These Three.* 1937: *Dead End.* 1938: *Jezebel.* 1939: *Wuthering Heights.* 1940: *The Letter, The Westerner.* 1941: *The Little Foxes.*

1942: *Mrs Miniver*. 1945: *The Memphis Belle, The Fighting Lady*. 1946: *The Best Years of Our Lives*. 1949: *The Heiress*. 1951: *Detective Story*. 1952: *Carrie*. 1953: *Roman Holiday*. 1955: *The Desperate Hours*. 1956: *Friendly Persuasion*. 1958: *The Big Country*. 1959: *Ben Hur*. 1962: *The Loudest Whisper*. 1965: *The Collector*. 1966: *How To Steal a Million*. 1968: *Funny Girl*. 1970: *The Liberation of L. B. Jones*.

* **Yutkevitch, Sergei.** (1904–). Soviet.

1925: *Give Us Radio!* (episode). 1928: *Lace*. 1929: *The Black Veil*. 1931: *The Golden Mountains*. 1932: *Counterplan* (with Ermler and Arnshtam). 1934: *Ankara. Heart of Turkey*, 1937: *Miners, How the Elector Will Vote*. 1938: *The Man With the Gun*. 1940: *Yakov Sverdlov*. 1941: *Film Notes on Battle No 7*. 1942: *The New Adventures of the Good Soldier Schweik*. 1944: *Liberated France*. 1945: *Hello Moscow!* 1946: *Our Country's Youth*. 1948: *Three Meetings* (episode). 1951: *Prjevalski*. 1953: *Skanderbeg*. 1955: *Othello*. 1957: *Yves Montand Sings* (with M. Slutsky), *Stories of Lenin*. 1960: *Meeting With France*. 1962: *The Bathhouse*. 1963: *Peace to Your House*. 1966: *Lenin in Poland*. 1969: *Subject for a Short Story*.

Zampa, Luigi. (1905–). Italian.

1933: *Risveglio di una città*. 1946: *Vivere in pace*. 1947: *Anni difficili*. 1967: *Le dolci signore*.

* **Zanussi, Krzysztof.** (1939–). Polish

1966–68: several short films. 1966: *Death of a provincial* (short). 1969: *The Structure of Crystals*. 1970: *Family Life*. 1973: *Illumination*. 1974: *The Catamount Killings* (German production made in U.S.A.), *Quarterly Balance*. 1976: *Camouflage*. 1978: *Spiral*. 1979: *Wege in der Nacht* (in Germany). 1980: *Constant, The Contract*.

Zarkhi, Alexander. (1908–). Soviet.

See **Heifets**, for films made in collaboration, Zarkhi alone: 1952: *Pavlinka*. 1955: *Nasterka*. 1957: *The Heights*. 1960: *Men on the Bridge*. 1962: *My Younger Brother*. 1967: *Anna Karenina*.

Zecca, Ferdinand. (1864–1947). French pioneer.

1898: *Mésaventures d'une tête de veau;* thereafter numerous short films for Gaumont and then Pathé, including *Histoire d'un crime* (1901). *Les victimes de l'alcoolisme* (1902), *La passion* (1903, with Noguet), *Dix femmes pour un mari, La course à la perruque, La course aux tonneaux* (all 1905). 1912–14: *Scènes de la vie cruelle* (series).

Zeman, Karel. (1910–). Czech.

1945: *A Christmas Dream*. 1957: *An Engine of Destruction*. 1961: *Baron Munchausen*. 1966: *The Stolen Airship*. 1968: *Mr Servadac's Ark*. 1974: *Sinbad the Sailor*.

Zinnemann, Fred. (1907–). Austrian, active in U.S.A.

1934–6: *Redes* (in Mexico with Paul Strand and Emilio Gomez Muriel). 1936–41: shorts for *Crime Does Not Pay* series. 1942: *Kid Glove Killer, Eyes in the Night*. 1944: *The Seventh Cross*. 1946: *Little Mr Jim*. 1947: *My Brother Talks to Horses*. 1948: *The Search*. 1949: *Act of Violence*. 1950: *The Men*. 1951: *Teresa*. 1952: *High Noon, The Member of the Wedding*. 1953: *From Here to Eternity*. 1955: *Oklahoma!* 1957: *A Hatful of Rain*. 1959: *The Nun's Story*. 1960: *The Sundowners*. 1964: *Behold a Pale Horse*. 1966: *Hawaii*. 1967: *A Man For All Seasons*. 1973: *The Day of the Jackal*. 1977: *Julia*.

Zurlini, Valerio. (1926–). Italian.

1950: *Storia di un quartiere.* 1951: *Pugilatore.* 1952: *Il blues della Domenica.* Il mercato delle faccie. 1953: *Soldati in città.* 1954: *Le ragazze di San Frediano.* 1959: *Estate violenta.* 1961: *La ragazza con la valigia.* 1962: *Cronaca familiare.* 1965: *Le soldatesse.* 1967: *Vangelo '70* (episode). 1978: *Il deserto dei Tartari.*

2 • ملحق ـــــــــــ ثبت مختار للمخرجين والأفلام

وجود العلامة (*) قبل اسم المخرج يعنى أن الثبت يضم مجمل أعماله حتى تاريخ صدور الكتاب [الطبعة الانجليزية 1981] . أما فى حالة المختارات فقد تم التركيز على أول عمل وآخر عمل . هذا وقد روعى فى تواريخ الأفلام قدر الإمكان أن تكون تواريخ العرض الأصلى، بغض النظر عن التضارب عادة بين تواريخ بدء الإنتاج والإكمال والعرض الأول .

* **Aldrich, Robert.** (1918–). American.

1953: *The Big Leaguer*. 1954: *World For Ransom, Apache, Vera Cruz*. 1955: *Kiss Me Deadly, The Big Knife*. 1956: *Autumn Leaves, Attack*. 1957: *The Garment Jungle*. 1958: *Ten Seconds to Hell*. 1959: *The Angry Hills*. 1961: *The Last Sunset*. 1962: *Sodom and Gomorrah*. 1963: *Whatever Happened to Baby Jane, Four For Texas*. 1965: *The Flight of the Phoenix, Hush . . . Hush Sweet Charlotte*. 1967: *The Dirty Dozen*. 1968: *The Killing of Sister George*. 1969: *The Legend of Lylah Clare*. 1970: *Too Late the Hero*. 1971: *The Grissom Gang*. 1972: *Ulzana's Raid*. 1973: *The Emperor of the North Pole*. 1974: *The Longest Yard*. 1975: *Hustle*. 1977: *Twilight's Last Gleaming, The Choirboys*. 1979: *The Frisco Kid*.

* **Alea, Tomás Gutiérrez.** (1928–). Cuban.

1959: *El megano* (documentary). 1960: *Esa tierra nuestra* (documentary). 1960: *Historias de la revolucion*. 1962: *Las doce sillas*. 1964: *Cumbite*. 1965: *Muerte de un burocrato*. 1969: *Memorias del subsedarollo*. 1972: *Una pelea Cubana contra los demonios*. 1974: *El arte del tabaco* (short) 1976: *La ultima cena*. 1979: *Los sobreviviendes*.

* **Alexandrov, Grigori Vasilievich.** (né G. V. Mormonenko) (1903–). Soviet.

Co-directed with Eisenstein *October, The General Line, Que viva Mexico!* 1930: *Romance sentimentale* (short). 1933: *Internationale* (documentary). 1934: *Jazz Comedy*. 1936: *Circus*. 1937: *Report by Comrade Stalin* (documentary). 1938: *Volga-Volga*. 1940: *The Bright Road*. 1943: *One Family*. 1944: *People of the Caspian*. 1947: *Spring, Meeting on the Elbe*. 1952: *The Composer Glinka*. 1957: *Russian Souvenir*. 1958: *From Man to Man*.

Alexeieff, Alexandre. (1901–). Russian-born, working in France as director of animated films.

1933: *Une nuit sur le mont chauve*. 1935: *La belle au bois dormant*. 1943: *En passant* (in Canada). 1963: *Le nez*. 1966: *L'eau*. 1971: *Tableaux d'une exposition*.

Allegret, Marc. (1900–73). French.

1927: *Voyage au Congo*. 1932: *Fanny*. 1934: *Lac aux dames*. 1937: *Gribouille*. 1938: *Orage*. 1948: *Blanche Fury* (in Britain). 1954: *Femmina* (in Italy). 1967: *Lumière*. 1970: *Le bal du Comte d'Orgel*.

Allegret, Yves. (1907–). French.

1932: *Teneriffe*. 1936: *Vous n'avez rien à déclarer*, 1946: *Les démons de l'aube*. 1948: *Dédée d'Anvers*. 1949: *Une si jolie petite plage*. 1950: *Manèges*. 1953: *Les orgeuilleux*. 1954: *Mam'zelle Nitouche*. 1956: *La meilleure part*. 1957: *Méfiez-vous fillettes*. 1959: *L'ambitieuse*. 1963: *Germinal* (in Hungary). 1970: *L'invasion*.

* **Allen, Woody.** (1935–). American.

1967: *What's Up, Tiger Lily?*. 1969: *Take the Money and Run*. 1971: *Bananas*. 1972: *Everything You Always Wanted to Know About Sex and Were Afraid to Ask*, *Play It Again, Sam*. 1973: *Sleeper*. 1976: *Love and Death*. 1977: *Annie Hall*. 1978: *Interiors*. 1979: *Manhattan*.

Allio, René. (1921–). French.

1965: *La vieille dame indigne*. 1967: *L'une et l'autre*. 1969: *Pierre et Paul*. 1970: *Les camisards*. 1973: *Rude journée pour la Reine*. 1977: *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur, et mon frère*.

* **Altman, Robert.** (1925–). American.

1957: *The James Dean Story*. 1968: *Countdown*. 1969: *That Cold Day in the Park*. 1970: *M.A.S.H*. 1971: *Brewster McCloud*, *McCabe and Mrs Miller*. 1972: *Images* (in Ireland). 1973: *The Long Goodbye*. 1974: *Thieves Like Us*. 1975: *Nashville*. 1976: *Buffalo Bill and the Indians*. 1977: *Three Women*. 1978: *A Wedding*, *Quintet*. 1979: *A Perfect Couple*.

Ambrosio, Arturo. (1869–1960). Italian pioneer director and producer.

1904: *La prima corsa automobilistica Susa-Moncenisio*. 1907: *Marcus Lycinus*. 1908: *Gli ultimi giorni di Pompei*. 1909: *Nerone*. 1910: *Lo schiave di Cartagine*, *La regina di Ninive*. 1920: *La nave*.

Anderson, Lindsay. (1923–). British.

1948: *Meet the Pioneers*. 1953: *Wakefield Express*. 1954: *O Dreamland*, *Thursday's Children* (co-directed with Guy Brenton). 1957: *Every Day Except Christmas*. 1963: *This Sporting Life*. 1966: *The White Bus*. 1967: *One Two Three* (in Poland), *The Singing Lesson*. 1968: *If. . . .* 1972: *O Lucky Man!* 1975: *In Celebration*. 1978: *The Old Crowd* (TV).

Andrade, Joachim Pedro De. (1932–). Brazilian.

1958: *O mestre de Apipucos* (short). 1963: *Garrincha, alegria dopovo*. 1966: *O padre e a moca*. 1969: *Macunaima*. 1972: *Os inconfidentes*. 1975: *Guerra Conjugal*.

* **Anstey, Edgar.** (1907–). British.

1932: *Uncharted Waters*. 1933: *Eskimo Village*. 1934: *Granton Trawler*. 1935: *Housing Problems* (with Arthur Elton), *Dinner Hour*, *On the Way of Work*. 1936: *Enough to Eat*. 1939: *New Acres*. 1940: *It Comes from Coal*. 1941: *Ack-Ack*, *Eating at*

Work. How to File. Fireguard. 1942: *Middle East. Young Farmers. A Day in a Factory. Naval Operations. Cultivation.* 1943: *War in the Pacific. Debris Clearance. The Crown of the Year.* 1944: *The Grass Shires. Crofters.* 1946: *The Proud City. Scottish Motor Cavalcade.*

Antoine, André. (1858–1943). French. Creator of the Théâtre Libre.

1916: *Les frères corses.* 1917: *Le coupable.* 1918: *Les travailleurs de la mer.* 1920: *Mademoiselle de La Seiglière.* 1921: *La terre.* 1922: *L'alouette et la mésange, L'Arlésienne.*

* **Antonioni, Michelangelo.** (1912–). Italian.

1943–47: *Gente del Po.* 1948: *N.U., Superstizione.* 1949: *L'amoroza menzogna.* 1950: *Sette canne e un vestito, La villa dei mostri, La funivia del Faloria, Cronaca di un amore.* 1952: *I vinti.* 1953: *La signora senza camelie, L'amore in città* (one episode). 1955: *Le amiche.* 1957: *Il grido.* 1960: *L'avventura.* 1961: *La notte.* 1962: *L'eclisse.* 1964: *Il deserto rosso.* 1965: *I tre volti* (episode). 1966: *Blow-up* (in Britain). 1969: *Zabriskie Point* (in U.S.A.). 1972: *La cina.* 1975: *The Passenger.*

* **Arzner, Dorothy.** (1900–79). American.

1927: *Fashions for Women, Ten Modern Commandments, Get Your Man.* 1928: *Manhattan Cocktail.* 1929: *The Wild Party.* 1930: *Sarah and Son, Behind the Make-up* (co-dir. Robert Milton), *Anybody's Woman, Paramount on Parade* (episode), *Charming Sinners* (begun by Robert Milton, completed by Arzner). 1931: *Honor Among Lovers, Working Girls.* 1932: *Merrily We Go to Hell.* 1933: *Christopher Strong.* 1934: *Nana.* 1936: *Craig's Wife* 1937: *The Bride Wore Red.* 1940: *Dance, Girl, Dance.* 1943: *First Comes Courage.*

* **Ashby, Hal.** (1936–). American.

1970: *The Landlord.* 1971: *Harold and Maude.* 1973: *The Last Detail.* 1975: *Shampoo.* 1976: *Bound for Glory.* 1978: *Coming Home.*

* **Asquith, Anthony.** (1902–68). British.

1928: *Shooting Stars.* 1929: *Underground.* 1930: *A Cottage on Dartmoor, Running Princess.* 1931: *Tell England, Dance Pretty Lady.* 1933: *Lucky Number.* 1934: *Unfinished Symphony.* 1935: *Moscow Nights.* 1938: *Pygmalion* (with Leslie Howard). 1939: *French Without Tears.* 1940: *Freedom Radio, Quiet Wedding.* 1941: *Cottage to Let.* 1942: *Uncensored.* 1943: *We Dive at Dawn, Demi-Paradise, Welcome to Britain.* 1944: *Two Fathers* (in France), *Fanny By Gaslight.* 1945: *The Way to the Stars.* 1946: *While the Sun Shines.* 1948: *The Winslow Boy.* 1950: *The Woman in Question, The Browning Version.* 1951: *The Importance of Being Earnest.* 1952: *The Net, The Final Test.* 1954: *The Young Lovers.* 1955: *Carrington V.C.* 1958: *Orders to Kill.* 1960: *Libel.* 1961: *The Millionairess.* 1962: *Guns of Darkness, Two Living, One Dead.* 1963: *The V.I.P.s.* 1964: *The Yellow Rolls Royce.*

Astruc, Alexandre. (1923–). French.

1948: *Aller-retour.* 1952: *Le rideau cramoisi.* 1955: *Les mauvaises rencontres.* 1958: *Une vie.* 1960: *La proie pour l'ombre.* 1961: *L'education sentimentale.* 1963: *Le puits et le pendule* (for TV). 1966: *La longue marche.* 1968: *Flammes sur l'Adriatique.*

* **Audry, Jacqueline.** (1908–77). French.

1943: *Les chevaux de Vercors.* 1945: *Les malheurs de Sophie.* 1949: *Gigi.* 1950: *Minne, l'ingénue libertine.* 1954: *Huis clos.* 1956: *Mitsou.* 1957: *La garçonne.* 1959: *L'école de cocottes.* 1962: *Les petits matins.* 1966: *Soledad.* 1971: *Le lis de mer.*

Autant-Lara, Claude. (1903–). French.

1923: *Faits divers*. 1925: *Construire en feu*. 1933: *Ciboulette*. 1939: *Fric frac*. 1942: *La mariage de Chiffon*, *Lettres d'amour*. 1943: *Douce*. 1945: *Sylvie et le fantôme*. 1947: *Le Diable au corps*. 1949: *Occupe-toi d'Amélie!* 1951: *L'auberge rouge*. 1953: *Le Bon Dieu sans confession*. 1954: *Le blé en herbe*, *Le rouge et le noir*. 1955: *Marguerite de la nuit*. 1956: *La traversée de Paris*. 1958: *En cas de malheur*, *Le joueur*. 1959: *La jument verte*. 1960: *Les régats de San Francisco*, *Le bois des amants*. 1963: *Tu ne tueras point*, *Le magot de Josefa*. 1965: *Le journal d'une femme en blanc*. 1966: *Le nouveau journal d'une femme en blanc*. 1967: *Le plus vieux métier du monde*. 1969: *Les patates*.

Baratier, Jacques. (1918–). French.

1955: *Paris la nuit*. 1958: *Goha*. 1962: *La poupée*. 1963: *Dragées au poivre*. 1965: *L'or du duc*. 1967: *Le désordre à vingt ans*. 1970: *La décharge*.

Bardem, Juan Antonio. (1922–). Spanish.

1948: *Paseo sobre una guerra antigua* (collaboration with Berlanga), *Esa pareja feliz* (with Berlanga). 1954: *Comicos*, *Felices pascuas*. 1955: *Muerte de un ciclista*. 1956: *Calle mayor*. 1957: *La venganza*. 1959: *Sonadas*. 1960: *A las cinco de la tarde*. 1963: *Nunca pasa nada*. 1965: *Los pianos mecanicos*. 1969: *El ultimo dia de la guerra*. 1971: *Variétés*. 1973: *La isla misteriosa*. 1973: *La corrupción de Chris Miller*.

Barker, Will G. (1867–1951). British pioneer.

1897: actualities for Warwick Film Company, including *Queen Victoria's Diamond Jubilee*. 1911: *Henry VIII*. 1913: *Sixty Years a Queen*, *East Lynne*. 1914: *The German Spy Peril*. 1915: *Jane Shore*.

Barnet, Boris. (1902–65). Soviet.

1926: *Miss Mend*. 1927: *The Girl with the Hatbox*. 1928: *Moscow in October*, *The House on Trubnaya Square*. 1933: *Okraina*. 1940: *Stakhanov*. 1961: *Alionka*. 1963: *Polustanok*.

Baroncelli, Jacques de. (1881–1951). French.

1915: *La maison de l'espoir*. 1919: *Ramuntcho*. 1921: *Le Père Goriot*. 1924: *Pêcheurs de l'islande*. 1929: *Le femme et le pantin*. 1934: *Crainquebille*. 1937: *Michel Strogoff*. 1948: *Rocambole*.

Bartosch, Berthold. (1893–1968). Austro-Hungarian, active in France.

1934: *L'idée* (animated film).

Batalov, Alexei Vladimirovitch. (1928–). Soviet.

1960: *The Overcoat*. 1964: *A Day of Happiness*. 1965: *The Light of Distant Stars*.

Bauer, Evgenii. (1865–1917). Russian.

1913: *Twilight of a Woman's Soul*. 1914: *Life in Death*, *Children of the Great City*. 1916: *A Life for a Life*, *Queen of the Screen*. 1917: *Puppets of Fate*. *The King of Paris*, *The Revolutionary*.

Bava, Mario. (1914–). Italian, formerly distinguished cameraman.

1960: *La maschera del demonio*. 1963: *I tre volti della paura*, *La frusta e il corpo*. 1964: *Sei donne per l'assassino*. 1968: *Diabolik*. 1973: *Il diavolo e il morto*.

Becker, Jacques. (1906–60). French.

1939: *L'or du Cristobal* (unfinished: credited to Jean Stelli). 1942: *Le dernier Atout*. 1943: *Le Colonel Chabert, Goupi mains-rouges*. 1945: *Falbalas*. 1947: *Antoine et Antoinette*. 1949: *Rendez-vous de juillet*. 1951: *Edouard et Caroline*. 1952: *Casque d'or*. 1953: *Rue de l'Estrapade*. 1954: *Touchez-pas au grisbi, Ali Baba et les 40 voleurs*. 1957: *Les aventures d'Arsène Lupin*. 1958: *Montparnasse 19*. 1960: *Le trou*.

Bellocchio, Marco. (1940–). Italian.

1965: *I pugni in tasca*. 1967: *La cina è vicina*. 1971: *Nel nome del padre*. 1972: *Sbatti il mostro in prima pagina!* 1974: *Matti da slegare/Nessuno o tutti*. 1976: *Marcia Trionfale*. 1977: *Gabbiano* (TV).

Benedek, Laszlo. (1907–). Hungarian-born; active in U.S.A., Germany, France.

1948: *The Kissing Bandit*. 1949: *Port of New York*. 1951: *Death of Salesman*. 1952: *Storm Over Tibet*. 1953: *The Wild One*. 1954: *Bengal Brigade*. 1956: *Kinder, Mutter und ein General*. 1957: *Affair in Havana*. 1958: *Moment of Danger*. 1966: *Namu the Killer Whale*. 1968: *The Daring Game*.

* **Benegal, Shyam.** (1934–). Indian.

from 1960, numerous documentaries and commercials, including 1967: *A Child of the Streets, Close to Nature*. 1968: *Indian Youth: An Exploration*. 1971: *Raga and the Emotions*. 1972: *Power to the People*. Feature films: 1973: *Ankur* (*The Seedling*). 1975: *Charandas Chor* (*Charanda the Thief*), *Nishant* (*Night's End*). 1976: *Manthan* (*The Churning*). 1977: *Bhumika* (*The Role*), *Kondura* (*The Boon*). 1979: *Junoon*.

Benoît-Levy, Jean. (1888–1959). French.

1920: numerous documentaries. 1933: *La maternelle*. 1934: *Itto*. 1936: *Hélène*. 1937: *La Mort du cygne*. 1939: *Feu de paille*. (From 1926 generally worked in collaboration with Marie Epstein).

* **Bergman, Ingmar.** (1918–). Swedish.

1946: *Crisis*. *It Rains on Our Love*. 1947: *Ship for India*. *Music in Darkness*. 1948: *Port of Call*. 1949: *Prison, Thirst*. 1950: *To Joy, This Can't Happen Here*. 1951: *Summer Interlude*. 1952: *Waiting Women, Summer with Monika*. 1953: *Sawdust and Tinsel*. 1954: *A Lesson in Love*. 1955: *Journey into Autumn, Smiles of a Summer Night*. 1956: *The Seventh Seal*. 1957: *Wild Strawberries*. 1958: *So Close to Life, The Face*. 1959: *The Virgin Spring*. 1960: *The Devil's Eye*. 1961: *Through a Glass Darkly*. 1962: *Winter Light*. 1963: *The Silence*. 1964: *Now About these Women*. 1966: *Persona*. 1965–7: *Stimulantia*. 1968: *Hour of the Wolf, The Shame*. 1969: *The Rite, A Passion*. 1971: *The Touch*. 1972: *Cries and Whispers*. 1973: *Scenes from a Marriage*. 1976: *The Magic Flute, Face to Face*. 1978: *The Serpent's Egg, Autumn Sonata*.

* **Berkeley, Busby.** (1895–1976). American.

Dance director in several Hollywood films, 1931 to 1935; then 1935: *Gold Diggers of 1935, Bright Lights, I Live For Love*. 1936: *Stagestruck*. 1937: *The Go-Getter, Hollywood Hotel*. 1938: *Men Are Such Fools, Garden of the Moon, Comet Over Broadway*. 1939: *They Made Me a Criminal, Babes in Arms, Fast and Furious*. 1940: *Strike Up the Band, Forty, Little Mothers*. 1941: *Babes on Broadway, Blonde Inspiration*. 1942: *For Me and My Gal*. 1943: *The Gang's All Here*. 1948: *Cinderella Jones*. 1949: *Take Me Out to the Ball Game*.

Berlanga, Luis Garcia. (1921–). Spanish.

1948: *Paseo sobbre una guerra antigua* (with Bardem). 1949: *El circo*. 1951: *Esa pareja feliz* (with Bardem). 1952: *Bien venido, Mr Marshall!* (with Bardem). 1953: *Novio a la vista*. 1955: *Familia provisional*. 1956: *Calabuch*. 1957: *Los jueves, milagro*. 1962: *Placido*. 1964: *El verdugo*. 1967: *Las Piraños*. 1970: *Vivan los novios!* 1971: *Apunte sobre Ana*. 1974: *Grandeur nature*. 1974: *Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno*. 1978: *La escopeta nacional*.

* **Bertolucci, Bernardo.** (1941–). Italian.

1961: *La commare secca*. 1964: *Prima della rivoluzione*. 1965–6: *La via del petrolio* (for TV). 1967: *Vangelo '70* (episode). 1969: *Partner*. 1970: *Il conformista, La strategia del ragno*. 1971: *I poveri muoiono prima, La petite mort*. 1972: *Last Tango in Paris*. 1976: *1900*. 1979: *La luna*.

* **Biberman, Herbert J.** (1900–1971). American.

1953: *Salt of the Earth*. 1969: *Slaves*.

Blackton, J. Stuart. (1875–1941). British, mostly áctive in U.S.A.

1897: *The Burglar on the Roof, Tearing Down the Spanish Flag*. 1897–1912: several hundred short films. 1915: *The Battlecry of Peace*. 1922: *The Glorious Adventure* (in GB). 1923: *The Virgin Queen* (in GB). 1926: *Passionate Quest*.

Blasetti, Alessandro. (1900–). Italian.

1929: *Sole*. 1930: *Nerone*. 1932: *Le tavole dei poveri*. 1934: *1860*. 1942: *Quattro passi fra le nuvole*. 1946: *Un giorno nella vita*. 1948: *Fabiola*. 1950: *Prima communione*. 1952: *Altri tempi, La fiammata*. 1954: *Tempi nostri*. 1955: *Peccato che sia una canaglia*. 1961: *Io amo, tu ami*. 1966: *Io, io, io . . . e gli altri*. 1967: *La ragazza del bersagliere*. 1968: *Simon Bolivar*.

* **Boetticher, Budd.** (1916–). American.

1944: *One Mysterious Night, The Missing Juror, Youth on Trial*. 1945: *A Guy, a Gal and a Pal, Escape in the Fog*. 1948: *Assigned to Danger, Behind Locked Doors*. 1949: *Black Midnight*. 1950: *The Wolf Hunters, Killer Shark*. 1951: *The Bullfighter and the Lady, The Cimarron Kid*. 1952: *Red Ball Express, Broncho Buster, Horizons West*. 1953: *City Beneath the Sea, Seminole, The Man from the Alamo, Wings of the Hawk. East of Sumatra*. 1955: *The Magnificent Matador*. 1956: *The Killer is Loose, Seven Men From Now*. 1957: *Decision at Sundown, The Tall T*. 1958: *Buchanan Rides Alone*. 1959: *Ride Lonesome, Westbound*. 1960: *The Rise and Fall of Legs Diamond, Comanche Station*. 1959–68: *Arruza*. 1969: *A Time for Dying*.

* **Bogdanovich, Peter.** (1939–). American.

1968: *Targets*. 1970: *Directed by John Ford* (interview and compilation). 1971: *The Last Picture Show*. 1972: *What's Up, Doc?* 1973: *Paper Moon*. 1974: *Daisy Miller*. 1975: *At Long Last Love*. 1976: *Nickelodeon*. 1979: *Saint Jack*.

Boleslavski, Richard. (1889–1937). Polish, active in Russia, Poland, U.S.A.

1915: *Three Meetings, You Don't Know How to Love*. 1917: *Not Right, but Passion Rules, The Polenov Family, House on the Volga* (all in Russia). 1919: *Heroism of a Polish Scout*. 1921: *Miracle on the Vistula* (both in Poland). 1930: *Treasure Girl, The Last of the Lone Wolf*. 1933: *Rasputin and the Empress*. 1934: *The Painted Veil*. 1935: *Clive of India, The Hunchback of Notre Dame*. 1936: *The Garden of Allah, Theodora Goes Wild*. 1937: *The Last of Mrs Cheyney*.

Bolognini, Mauro. (1923–). Italian.

1953: *Ci troviamo in galeria.* 1957: *Giovani mariti.* 1960: *Il bell' Antonio.* 1961: *La viaccia.* 1962: *Senilità, Agostino.* 1965: *Madamigella di Maupin.* 1970: *Metello.* 1959: *La notte brava.*

Bondarchuk, Sergei. (1920–). Soviet.

1959: *Destiny of a Man.* 1963–7: *War and Peace.* 1970: *Waterloo.* 1972: *They Fought for their Country.* 1977: *The Steppe.*

Borowczyk, Walerian. (1923–). Polish, active in Poland and France.

1957: *Once Upon a Time.* 1958: *Dom* (both in collaboration with Jan Lenica). 1959: *The School.* 1960: *The Magician.* 1966: *Le Dictionnaire de Joachim.* 1967: *Goto, île d'amour.* 1971: *Blanche.* 1974: *Contes Immoraux.* 1975: *La Bête, Story of a Sin.* 1977: *Intorno di un Convento.*

Borzage, Frank. (1893–1962). American.

1916: *Life's Harmony.* 1920: *Humoresque.* 1927: *Seventh Heaven.* 1928: *Street Angel.* 1929: *Lucky Star. The River.* 1930: *Song of My Heart, Liliom.* 1931: *Bad Girl.* 1932: *A Farewell to Arms, Secrets, A Man's Castle.* 1933: *No Greater Glory, Little Man, What Now?, Flirtation Walk.* 1936: *Desire.* 1937: *History is Made at Night, The Big City.* 1938: *Three Comrades.* 1940: *Strange Cargo, The Mortal Storm.* 1943: *Stage Door Canteen.* 1944: *Till We Meet Again.* 1948: *Moonrise.* 1958: *China Doll.* 1959: *The Big Fisherman.*

Boulting, John. (1913–). British.

1945: *Journey Together.* 1948: *Brighton Rock.* 1950: *Seven Days to Noon.* 1954: *Seagulls Over Sorrento* (with Roy Boulting). Produced many of Roy Boulting's films.

Boulting, Roy. (1913–). British.

1938: *The Landlady.* 1940: *Inquest.* 1943: *Desert Victory.* 1947: *Fame is the Spur.* 1949: *The Guinea Pig.* 1951: *High Treason.* 1954: *Seagulls Over Sorrento* (with John Boulting). 1957: *Brothers in Law.* 1960: *I'm All Right Jack.* 1967: *The Family Way.* 1968: *Twisted Nerve.* 1970: *There's a Girl in My Soup.* 1971: *Mr Forbush and the Penguins* (co-dir: Arne Sucksdorff). 1973: *Soft Beds, Hard Battles.*

* **Brando, Marlon.** (1924–). American.

1960: *One-Eyed Jacks.*

Brenon, Herbert. (1880–1958). Irish, active in U.S.A. and Britain.

1913: *Ivanhoe.* 1914: *Neptune's Daughter.* 1916: *Daughter of the Gods, War Brides.* 1921: *The Garden of Allah.* 1925: *Peter Pan.* 1926: *The Great Gatsby, A Kiss for Cinderella, Beau Geste.* 1928: *Laugh, Clown, Laugh.* 1940: *The Flying Squad.*

* **Bresson, Robert.** (1907–). French.

1934: *Les affaires publiques* (with Pierre Charbonnier). 1943: *Les anges du péché.* 1945: *Les dames du Bois de Boulogne.* 1950: *Le journal d'un curé de campagne.* 1956: *Un condamné a mort s'est echappé.* 1959: *Pickpocket.* 1961: *Le procès de Jeanne d'Arc.* 1966: *Au hasard, Balthasar, Mouchette.* 1969: *Une femme douce.* 1971: *Quatre nuits d'un rêveur.* 1974: *Lancelot-du-Lac.* 1977: *Le diable, probablement.*

Broca, Philippe de. (1933–). French.

1960: *Les jeux de l'amour.* 1961: *L'amant de cinq jours.* 1962: *Le farceur.* 1963:

L'homme de Rio. 1964: *Une monsieur de compagnie*. 1967: *Les fous de la ville*. 1972: *Chère Louise*. 1977: *Tendre poulet*.

Brook, Peter. (1925–). British.

1953: *The Beggar's Opera*. 1960: *Moderato cantabile*. 1963: *Lord of the Flies*. 1967: *Marat-Sade*. 1968: *Tell Me Lies*. 1971: *King Lear*. 1978: *Meetings With Remarkable Men*.

* **Brooks, Richard.** (1912–). American.

1950: *Crisis*. 1951: *The Light Touch*. 1952: *Deadline U.S.A.* 1953: *Battle Circus, Take the High Ground*. 1954: *The Flame and the Flesh, The Last Time I Saw Paris*. 1955: *The Blackboard Jungle, The Last Hunt*. 1956: *The Catered Affair*. 1957: *Something of Value*. 1958: *The Brothers Karamazov, Cat on a Hot Tin Roof*. 1960: *Elmer Gantry*. 1962: *Sweet Bird of Youth*. 1964: *Lord Jim*. 1966: *The Professionals*. 1967: *In Cold Blood*. 1970: *The Happy Ending*. 1971: *The Heist*. 1975: *Bite the Bullet*. 1977: *Looking for Mr Goodbar*.

Brown, Clarence. (1890–). American.

1920: *The Great Redeemer, The Last of the Mohicans*. 1924: *Smouldering Fires*. 1925: *The Eagle, The Goose Woman*. 1926: *Kiki*. 1927: *Flesh and the Devil*. 1928: *A Woman of Affairs*. 1930: *Anna Christie, Romance*. 1931: *Inspiration, A Free Soul*. 1932: *Emma*. 1935: *Anna Karenina, Ah, Wilderness*. 1937: *Conquest (Marie Walewska)*. 1939: *The Rains Came*. 1940: *Edison the Man*. 1944: *National Velvet*. 1946: *The Yearling*. 1949: *Intruder in the Dust*. 1950: *Plymouth Adventure*.

* **Brown, Karl.** (*c*. 1895–). American. Formerly cameraman with D. W. Griffith etc.

1927: *Stark Love, His Dog*. 1930: *Prince of Diamonds*. 1932: *Flames*. 1936: *White Legion, In His Steps*. 1937: *Michael O'Halloran, Federal Bullets*. 1938: *Port of Missing Girls, Numbered Woman, Under the Bip Top*. Continued as writer until 1953.

Browning, Tod. (1882–1962). American.

1918: *The Brazen Beauty*. 1919: *The Wicked Darling*. 1920: *The Virgin of Stamboul*. 1921: *Outside the Law*. 1922: *Under Two Flags*. 1923: *The White Tiger, Drifting*. 1925: *The Unholy Three*. 1926: *The Road to Mandalay, The Blackbird*. 1927: *The Show, The Unknown, London After Midnight*. 1928: *West of Zanzibar*. 1929: *Where East is East, The Unholy Three* (remake), *The Thirteenth Chair*, 1930: *Outside the Law* (remake). 1931: *The Iron Man, Dracula*. 1932: *Freaks*. 1935: *The Mark of the Vampire*. 1936: *The Devil Doll*. 1939: *Miracles for Sale*.

* **Brunius, Jacques.** (1906–67). French.

1933: *Autour d'une évasion*. 1937: *Violons d'Ingres*. 1950: *Somewhere to Live*. 1952: *Brief City*. 1954: *The Blakes Slept Here*.

Brunius, John W. (1884–1937). Swedish.

1918: *Puss in Boots*. 1920: *Thora van Deken*. 1921: *A Wild Bird*. 1922: *The Eyes of Love*. 1925: *Karl XII*. 1928: *Gustav Wasa*. 1934: *False Greta*.

Buñuel, Luis. (1900–). Spanish.

1928: *Un chien andalou*. 1930: *L'age d'or*. 1932: *Las hurdes*. 1947: *Gran Casino*. 1949: *El gran calavera*. 1950: *Los olvidados*. 1951: *Susana, La hija del engano, Una mujer sin amor, Subida al cielo*. 1952: *El bruto, Robinson Crusoe, El*. 1953: *Cumbres borrascosas, La ilusion viaja en tranvia, Abismos de passion*. 1954: *El rio e la*

muerte. 1955: *Ensayo de un crimen, Cela s'appelle l'aurore*. 1956: *La mort en ce jardin*. 1958: *Nazarin*. 1959: *La fièvre monte à El Pao*. 1960: *The Young One*. 1961: *Viridiana*. 1962: *El angel exterminador*. 1964: *Le journal d'une femme de chambre*. 1965: *Simon del desierto*. 1966: *Belle de jour*. 1969: *La voie lactée*. 1970: *Tristana*. 1972: *Le charme discret de la bourgeoise*. 1974: *Le fantôme de la Liberté*. 1977: *Cet obseur objet du désir*.

Cabanne, William Christie. (1888–1950). American.

1914: *The Sisters*. 1915: *The Lamb, Double Trouble*. 1937: *The Outcasts of Poker Flat*. 1948: *Back Trail*.

* **Cacoyannis, Michael**. (1922–). Greek.

1953: *Windfall in Athens*. 1954: *Stella*. 1957: *The Girl in Black*. 1958: *A Matter of Dignity*. 1959: *Our Last Spring*. 1961: *The Wastrel*. 1962: *Elektra*. 1966: *Zorba the Greek*. 1967: *The Day the Fish Came Out*. 1971: *The Trojan Women*. 1975: *Atilla 74*, 1975: 1976: *Iphiquenia*.

Camerini, Mario. (1895–). Italian.

1923: *Jolly, clown del circo*. 1926: *Maciste contro lo sceicco*. 1929: *Rotaie*. 1932: *Gli uomini; che mascalzoni!* 1934: *Il capello a tre punte*. 1935: *Darò un milione*. 1942: *Una storia d'amore*. 1945: *Due lettere anonime*. 1948: *Molti sogni per le strade*. 1963: *Kali-Yug, la dea della vendetta, Il mistero del tempio indiano*.

Capellani, Albert. (1870–1931). French, active in France and U.S.A.

1906: *Aladin*. 1908: *Le chat botté, Jeanne d'Arc, L'homme aux gants blancs*. 1909: *L'assommoir*. 1910: *Athalie, Les deux orphelines*. 1911: *Notre Dame de Paris, Les mystères de Paris, Les misérables*. 1913: *La glu, Germinal*. 1914: *Les quatrevingt-treize*. 1915: *Les epaves de l'amour*. In U.S.A.: 1916: *The Common Law, La bohème*. 1919: *Out of the Fog, The Red Lantern*. 1922: *Sisters, The Young Diana*.

Capra, Frank. (1897–). American.

1923: *Fultah Fisher's Boarding House*. 1926: *The Strong Man*. 1927: *Long Pants*. 1928: *Submarine, The Power of the Press*. 1929: *Flight*. 1931: *Dirigible, Platinum Blonde*. 1932: *Forbidden, American Madness*. 1933: *The Bitter Tea of General Yen, Lady for a Day*. 1934: *It Happened One Night, Broadway Bill*. 1936: *Mr Deeds Goes to Town*. 1937: *Lost Horizon*. 1938: *You Can't Take it With You*. 1939: *Mr Smith Goes to Washington*. 1941: *Meet John Doe*. 1942: *Prelude to War*. 1943: *Tunisian Victory*. 1944: *Arsenic and Old Lace*. 1946: *It's A Wonderful Life*. 1948: *State of the Union*. 1950: *Riding High*. 1951: *Here Comes the Groom*. 1959: *A Hole in the Head*. 1962: *A Pocketful of Miracles*. 1964: *Reaching for the Stars*.

Cardiff, Jack. (1914–). British. Former cinematographer.

1958: *Intent to Kill*. 1960: *Scent of Mystery* (abortive experiment with "smellies"), *Sons and Lovers*. 1962: *My Geisha*. 1966: *Young Cassidy*. 1968: *Girl on a Motorcycle*. 1973: *Penny Gold*. 1974: *The Mutation*.

Carné, Marcel. (1909–). French.

1929: *Nogent, eldorado du dimanche*. 1936: *Jenny*. 1937: *Drôle de drame*. 1938: *Quai des brumes, Hôtel du nord*. 1939: *Le jour se lève*. 1942: *Les visiteurs du soir*. 1943–5: *Les enfants du paradis*. 1946: *Les portes de la nuit*. 1948: *La fleur de large*. 1949: *La marie du port*. 1951: *Juliette, ou la clé des songes*. 1953: *Thérèse Raquin*. 1954: *L'air de Paris*. 1958: *Les tricheurs*. 1961: *Le terrain vague*. 1963: *Du mouron pour les petits oiseaux*. 1965: *Trois chambres à Manhattan*. 1971: *Les assassins de l'ordre*. 1974: *Le merveilleuse visite*.

Caserini, Mario. (1874–1920). Italian.

1907: *Otello, Garibaldi.* 1908–20: numerous spectacle films. 1920: *Fior di amore.*

Cassavetes, John. (1929–). American.

1960: *Shadows.* 1961: *Too Late Blues.* 1962: *A Child is Waiting.* 1968: *Faces.* 1970: *Husbands.* 1971: *Minnie and Moskowitz.* 1973: *A Woman under the Influence.* 1975: *The Killing of a Chinese Bookie.* 1980: *One Summer Night.*

Castellani, Renato. (1913–). Italian.

1941: *Un colpo di pistola.* 1942: *Zazà.* 1946: *Mio figlio professore.* 1948: *Sotto il sole di Roma.* 1949: *E primavera.* 1951: *Due soldi di speranza.* 1954: *Romeo and Juliet.* 1956: *I sogni nel cassetto.* 1958: *Nella città l'inferno.* 1961: *Il brigante.* 1963: *Mare matto.* 1969: *Una breve stagione.*

Cavalcanti, Alberto. (1897–). Brazilian, active in France, Britain, Brazil, Austria, Italy.

1926: *Rien que les heures.* 1927: *Yvette, En rade.* 1928: *Le train sans yeux, La p'tite Lili.* 1929: *La jalousie de Barbouillé, La Capitaine Fracasse.* 1930: *Le petit chaperon rouge.* 1923: *Le tour de chant.* In Britain: 1934: *Pett and Pott.* 1936: *Coal Face.* 1942: *The Foreman Went to France.* 1944: *Champagne Charlie.* 1945: *Dead of Night* (one episode). *Nicholas Nickleby,* 1947: *They Made me a Fugitive, The First Gentleman.* 1948: *For Them that Trespass.* In Brazil: 1954: *O canto do mar, Mulher de Verdade.* In Austria: 1955: *Herr Puntila und sein knecht Matti.* In Italy: 1958: *La prima notte.* 1962: *Yerma.* 1967: *Herzl.*

Cavani, Liliana. (1937–). Italian.

1968: *Galileo.* 1969: *Francesco di Assissi, I Cannibali.* 1972: *Milarepa.* 1973: *Portiere di notte.* 1977: *Al di là bene e del male.*

* **Cayatte, André.** (1909–). French.

1949: *Les amants de Vérone.* 1950: *Justice est faite.* 1952: *Nous sommes tous des assassins.* 1954: *Avant le deluge.* 1955: *Le dossier noir.* 1956: *Oeil pour oeil.* 1960: *Le passage du Rhin.* 1965: *Le glaive et la balance.* 1964: *La vie conjugale.* 1965: *Un piège pour Cendrillon.* 1972: *Il n'y a pas de fumée sans feu.* 1974: *Verdict.* 1978: *La raison d'etat.*

* **Chabrol, Claude.** (1930–). French.

1958: *Le beau Serge.* 1959: *Les cousins, A double tour.* 1960: *Les bonnes femmes, Les godelureaux.* 1961: *Les sept péchés capitaux* (episode). 1962: *L'oeil du Malin, Ophelic, Landru.* 1963: *Les plus belles escroqueries du monde* (episode). 1964: *Le tigre aime la chair fraiche.* 1965: *Marie-Chantal contre le docteur Kha, Le tigre se parfume à la dynamite.* 1966: *La ligne de demarcation, Paris vue par . . .* (episode), *Le scandale.* 1967: *La route de Corinthe, Les biches.* 1968: *La femme infidèle.* 1969: *Que la bête meure, Le boucher.* 1970: *La rupture.* 1972: *La decade prodigieuse, Dr Popaul.* 1973: *Les noces rouges, Juste avant la nuit.* 1974: *Nada.* 1975: *Les innocents aux mains sales, Une partie de plaisir.* 1977: *Blood Relations* (in Canada). 1978: *Violette Nozière.*

Chaplin, Charles Spencer. (1889–1977). British, mostly active in U.S.A.

1914: *Making a Living* (acted only): 34 other films for Keystone, mostly directed by Chaplin himself. 1915: 15 films for the Essanay Company, all directed by Chaplin and including *The Champion, The Tramp, The Bank.* 1916: *The Floorwalker, The Fireman, The Vagabond, One A.M., The Count, The Pawnshop, Behind the Screen, The Rink.* 1917: *Easy Street, The Cure, The*

Immigrant, The Adventurer. 1918: *A Dog's Life, The Bond, Shoulder Arms.* 1919: *Sunnyside, A Day's Pleasure.* 1921: *The Kid, The Idle Class.* 1922: *Pay Day.* 1923: *The Pilgrim, A Woman of Paris.* 1925: *The Gold Rush.* 1928: *The Circus.* 1931: *City Lights.* 1936: *Modern Times.* 1940: *The Great Dictator.* 1947: *Monsieur Verdoux.* 1952: *Limelight.* 1957: *A King in New York.* 1966: *A Countess from Hong Kong.*

Chenal, Pierre. (1903–). French.

1927: *Un grand illustré moderne.* 1932: *Le martyr de l'obèse.* 1934: *La rue sans nom.* 1935: *Crime et châtiment.* 1937: *L'homme de nulle part, La Maison du Maltais.* 1939: *Le dernier tournant.* 1948: *Clochemerle.* 1951: *Sangre negra* (*Native Son*) (in Argentina).

* **Chiarini, Luigi.** (1900–75). Italian.

1942: *Via delle cinque lune, La bella addormentata.* 1943: *La locandiera.* 1946: *Ultimo amore.* 1948: *Patto con diavolo.*

Chiaureli, Mikhail. (1894–1975). Soviet.

1928: *First Lieutenant Streshnov.* 1929: *Saba.* 1933: *Last Masquerade.* 1937: *Arson.* 1942–3: *Georgii Saakadze.* 1950: *The Fall of Berlin.* 1958: *Otar's Widow.* 1960: *Story of a Girl.*

* **Christensen, Benjamin.** (1879–1959). Danish, also active in U.S.A. and Germany.

1913: *The Mysterious X.* 1915: *Night of Vengeance.* 1922: *Häxan* (*Witchcraft Through the Ages*). In Germany: 1924: *Seine Frau, die Unbekannte.* In U.S.A.: 1926: *The Devil's Circus.* 1927: *Mockery.* 1928: *The Haunted House.* 1929: *The House of Horror, Seven Footprints to Satan.* In Denmark: 1939: *Children of Divorce.* 1940: *The Girl.* 1941: *Come Home With Me.* 1942: *Damen med ee lyse Handsker.*

Christian-Jaque. (1904–). French.

1932: *Bidon d'or.* 1936: *François premier.* 1938: *Les disparus de St Agil.* 1941: *L'assassinat du père Noel.* 1942: *Carmen* (in Italy). 1945: *Sortilèges.* 1946: *Boule de suif.* 1948: *La Chartreuse de Parme, D'homme à hommes.* 1949: *Singoalla.* 1950: *Souvenirs perdus.* 1951: *Fanfan la tulipe, Barbe-bleue.* 1952: *Adorables créatures, Lucrèce Borgia.* 1954: *Madame Dubarry.* 1955: *Si tous les gars du monde ..., Nana, Nathalie.* 1959: *Babette s'en va-t'en guerre.* 1961: *Madame Sans-Gêne.* 1964: *La tulipe noire.* 1971: *Les pétroleuses.*

Chukrai, Grigori. (1921–). Soviet.

1956: *The Forty-First.* 1959: *Ballad of a Soldier.* 1961: *Clear Skies.* 1965: *There Was an Old Man and an Old Woman.* 1969: *Stalingrad.* 1972: *Memory.*

* **Chytilová, Věra.** (1929–). Czech.

1962: *The Ceiling, A Bag of Fleas.* 1963: *Another Way of Life.* 1965: *Pearls of the Deep* (one episode). 1966: *Daisies.* 1969: *Fruits of Paradise.* 1977: *The Apple Game.*

Ciampi, Yves. (1921–). French.

1945: *Les compagnons de la gloire.* 1951: *Un grand patron.* 1955: *Les héros sont fatigués.* 1961: *Qui êtes-vous, Monsieur Sorge?* 1962: *Liberté I* (in Senegal).

* **Clair, René.** (1898–). French.

1923: *Paris qui dort.* 1924: *Entr'acte.* 1925: *Le fantôme du Moulin-Rouge, Le Voyage imaginaire.* 1926: *La proie du vent, La tour,* 1927: *Un chapeau de paille d'Italie.* 1928: *Les deux timides.* 1930: *Sous les toits de Paris.* 1931: *Le million.* 1932: *A nous la liberté.* 1933: *Le quatorze Juillet.* 1935: *Le dernier milliardaire.* 1936: *The*

Ghost Goes West. 1938: *Break the News.* 1941: *The Flame of New Orleans.* 1942: *I Married a Witch.* 1944: *It Happened Tomorrow.* 1945: *And Then There Were None.* 1947: *Le silence est d'or.* 1950: *La beauté du diable.* 1952: *Les belles-de-nuit.* 1956: *Les grandes manoeuvres.* 1957: *Porte des Lilas.* 1960: *La Française et l'amour* (one episode). 1961: *Tout l'or du monde.* 1963: *Les quatre vérités* (episode). 1966: *Les fêtes galantes.*

* **Clarke, Shirley.** (1925–). American.

1960: *The Connection.* 1963: *The Cool World.* 1967: *Portrait of Jason.*

* **Clayton, Jack.** (1921–). British.

1955: *The Bespoke Overcoat.* 1959: *Room at the Top.* 1962: *The Innocents, The Turn of the Screw.* 1963: *The Pumpkin Eater.* 1967: *Our Mother's House.* 1974: *The Great Gatsby.*

Clément, René. (1913–). French.

1937: *Arabie interdite.* 1946: *La bataille du rail.* 1947: *Les maudits.* 1949: *Au-delà des grilles.* 1950: *Le château de verre.* 1952: *Jeux interdits.* 1954: *Monsieur Ripois.* 1956: *Gervaise.* 1958: *Barrage contre le Pacifique.* 1960: *Plein soleil.* 1961: *Che gioia vivere* (in Italy). 1963: *Le Jour et l'heure.* 1964: *Les felins.* 1967: *Paris brûle-t'il?* 1969: *Le passager de la pluie.* 1971: *La maison sous les arbres.* 1972: *La course du lièvre à travers les champs.* 1975: *Baby Sitter.*

Cline, Eddie. (1892–1961). American.

1918: *Summer Girls.* 1921: *The Haunted House.* 1923: *The Three Ages.* 1926: *Ladies' Night in a Turkish Bath.* 1932: *Million Dollar Legs.* 1935: *Peck's Bad Boy.* 1940: *My Little Chickadee.* 1941: *The Bank Dick, Never Give a Sucker an Even Break.* 1948: *Jiggs and Maggie in Society.*

* **Clouzot, Henri-Georges.** (1907–77). French.

1942: *L'assassin habite au 21.* 1943: *Le corbeau.* 1947: *Quai des orfèvres.* 1948: *Manon.* 1949: *Retour à la vie* (episode). 1950: *Brazil* (unfinished). 1952: *Le salaire de la peur.* 1956: *Les diaboliques, Le mystère Picasso.* 1957: *Les espions.* 1960: *La Vérité.* 1968: *La prisonnière.* 1969: *Messa da Requiem von Giuseppe Verdi.*

* **Cocteau, Jean.** (1889–1963). French.

1930: *Le sang d'un poète.* 1946: *La belle et la bête* (co-directed with René Clément). 1948: *Les parents terribles, L'aigle à deux têtes.* 1950: *Orphée.* 1951: *La Villa Santo-sospir.* 1952: *Le rouge est mis.* 1960: *Le testament d'Orphée.*

Cohl, Emile. (1857–1938). French. The father of the animated film.

1907: *Course potirons, La vie au rebours.* 1908: *Fantasmagorie, Drame chez les fantoches.* 1913–15: *Snookums* series (in U.S.A.). 1918: *Les aventures des pieds-nickelés.*

Collins, Alfred. (?–?). British pioneer of chase films.

1903: *The Runaway Match, or, Marriage by Motor.* 1905: *Mutiny on a Russian Battleship* (early version of *Potemkin mutiny).*

Colpi, Henri. (1921–). French.

1921: *Des rails et des palmiers.* 1953: *Architecture de lumière.* 1961: *Une aussi longue absence.* 1963: *Codine.* 1970: *Heureux qui comme Ulysse . . .*

Comencini, Luigi. (1916–). Italian.

1946: *Bambini in città.* 1948: *Proibito rubare.* 1950: *L'imperatore di Capri, L'ospedale del delitto.* 1953: *Pane, amore e fantasia.* 1954: *Pane, amore e gelosia.* 1960: *Tutti a casa.* 1963: *La ragazza de Bube.* 1966: *Incompreso.* 1972: *Lo scopone scientifico.* 1977: *Il gatto.* 1978: *L'ingorgo.*

* **Cooper, Merian C.** (1893–1973). American.

In collaboration with Ernest Schoedsack: 1925: *Grass.* 1927: *Chang.* 1929: *The Four Feathers, Rango.* 1933: *King Kong.* 1952: *This is Cinaroma* (part).

* **Coppola, Francis Ford.** (1939–). American.

1962: *Dementia 13.* 1966: *You're A Big Boy Now.* 1968: *Finian's Rainbow.* 1969: *The Rain People.* 1972: *The Godfather.* 1974: *The Conversation.* 1974: *The Godfather, Part II.* 1979: *Apocalypse Now.*

Corman, Roger. (1926–). American.

1955: *Five Guns West.* 1956: *Apache Woman, The Day the World Ended, Swamp Woman, Gunslinger, It Conquered the World, Oklahoma Woman.* 1957: *The Undead, Teenage Doll, Naked Paradise, Attack of the Crab Monster, Not of this Earth, Rock All Night, Sorority Girl.* 1958: *Viking Women and the Sea Serpent, War of the Satellites, Teenage Caveman, She-Gods of Shark Reef, Machine Gun Kelly.* 1959: *Buckets of Blood, The Wasp Woman, I, Mobster.* 1960: *Ski-Troop Attack, Atlas, The Fall of the House of Usher, The Last Woman on Earth.* 1961: *The Little Shop of Horrors, The Pit and the Pendulum, The Creature from the Haunted Sea.* 1962: *The Intruder, The Premature Burial, Tales of Terror.* 1963: *The Terror, The Haunted Palace, The Man With the X-Ray Eyes, The Young Racers, Tower of London, The Raven.* 1964: *The Tomb of Ligeia, The Masque of the Red Death, The Secret Invasion.* 1966: *The Wild Angels.* 1967: *The St Valentine's Day Massacre, The Trip.* 1970: *Bloody Mama.* 1971: *The Red Baron.* Since active as producer only.

Cornelius, Henry. (1913–58). British.

1949: *Passport to Pimlico.* 1951: *The Galloping Major.* 1953: *Genevieve.* 1955: *I Am a Camera.* 1958: *Next to No Time.*

Costa-Gavras. (1933–). Russo-Greek, active in France.

1965: *Compartiment tueurs.* 1966: *Un homme de trop.* 1968: *Z.* 1970: *L'aveu.* 1972: *Etat de siege.* 1975: *Section speciale.*

* **Cousteau, Jacques-Yves.** (1910–). French.

1943: *Par 18 mètres de fond.* 1945: *Epaves.* 1947: *Paysages du silence.* 1949: *Au large des côtes tunisiennes, Autour d'un récif, Les phoques du Rio de Oro, Dauphins et cétacés.* 1950: *Une sortie du rubis, Carnet de plongée.* 1952: *La mer rouge.* 1953: *Un Musée dans la mer.* 1956: *Le monde du silence* (with Louis Malle). 1964: *Le monde sans soleil.*

* **Crichton, Charles.** (1910–). British.

1944: *For Those in Peril.* 1945: *Painted Boats, Dead of Night* (episode). 1947: *Hue and Cry.* 1949: *Against the Wind, Another Shore.* 1950: *Dance Hall, Train of Events.* 1951: *The Lavender Hill Mob.* 1952: *Hunted, The Titfield Thunderbolt.* 1954: *The Love Lottery, The Divided Heart.* 1956: *The Man in the Sky.* 1957: *Law and Disorder.* 1958: *Floods of Fear.* 1959: *The Battle of the Sexes.* 1960: *The Boy Who Stole a Million.* 1963: *The Third Secret.* 1965: *He Who Rides a Tiger.* 1968: *Tomorrow's Island* (short). 1970: *London – Through My Eyes* (short).

Crosland, Alan. (1894–1936). American.

1915: *Santa Claus versus Cupid* (with Will Louis). 1926: *Don Juan*. 1927: *The Jazz Singer, Old San Francisco*. 1935: *The Great Impersonation*.

Cruze, James. (1884–1942). American.

1918: *Too Many Millions*. 1923: *The Covered Wagon, Hollywood, Ruggles of Red Gap*. 1924: *Merton of the Movies, The Fighting Coward, The City That Never Sleeps*. 1925: *Beggar on Horseback, The Pony Express*. 1926: *Old Ironsides*. 1930: *The Great Gabbo*. 1938: *Come on Leathernecks*.

Cukor, George. (1899–). American.

1930: *Grumpy* (co-directed with Cyril Gardner). 1931: *Tarnished Lady*. 1932: *A Bill of Divorcement*. 1933: *Our Betters, Dinner at Eight, Little Women*. 1934: *David Copperfield*. 1935: *Sylvia Scarlett*. 1936: *Romeo and Juliet, Camille*. 1939: *The Women*. 1940: *The Philadelphia Story*. 1941: *Two-Faced Woman, A Woman's Face*. 1944: *Gaslight*. 1949: *Edward my Son, Adam's Rib*. 1950: *Born Yesterday*. 1951: *The Marrying Kind*. 1952: *Pat and Mike*. 1953: *The Actress*. 1954: *It Should Happen to You, A Star is Born*. 1955: *Bhowani Junction*. 1957: *Les Girls*. 1959: *Heller in Pink Tights*. 1960: *Let's Make Love*. 1961: *The Chapman Report, Something's Got to Give*. 1964: *My Fair Lady*. 1969: *Justine*. 1972: *Travels With my Aunt*. 1975: *Love Among the Ruins*. 1976: *The Blue Bird*.

Curtiz, Michael (Kertesz, Mihaly). (1888–1962). Hungarian, active in Hungary, Austria, Germany and U.S.A.

In Hungary: 1912: *Az utolsó behém, Ma és holnap*. 1919: *Jön az öcsém*. In Austria: 1919: *Der Stern von Damaskus*. 1922: *Sodom und Gomorrha*. 1924: *Samson und Dalila, Moon of Israel*. In U.S.A.: 1926: *The Third Degree*. 1929: *Noah's Ark*. 1932: *Cabin in the Cotton*. 1933: *20,000 Years in Sing-Sing, The Mystery of the Wax Museum*. 1936: *The Walking Dead, Charge of the Light Brigade*. 1938: *Angels With Dirty Faces*. 1942: *Casablanca*. 1946: *Mildred Pierce*. 1959: *The Hangman*. 1960: *The Adventures of Huckleberry Finn, A Breath of Scandal*. 1961: *Francis of Assisi, The Comancheros*.

Czinner, Paul. (1890–1972). Hungarian, active in Germany and Britain.

1924: *Nju*. 1927: *Doña Juana*. 1928: *Liebe*. 1929: *Fräulein Else*. 1930: *The Way of Lost Souls*. 1931: *Ariane*. 1932: *Der Traümende Mund*. 1934: *Catherine the Great*. 1935: *Escape Me Never*. 1936: *As You Like It*. 1937: *Dreaming Lips*. 1939: *Stolen Life*. 1957: *The Bolshoi Ballet*.

Daquin, Louis. (1908–). French.

1940: *Nous les gosses*. 1948: *Le point du jour*. 1955: *Bel ami*. 1965: *La foire aux cancres*.

Dassin, Jules. (1911–). American, active in U.S.A., France, Italy, Germany, Britain.

1941: *The Tell-Tale Heart*. 1944: *The Canterville Ghost*. 1947: *Brute Force*. 1948: *The Naked City*. 1949: *Thieves Highway*. 1950: *Night and the City*. 1955: *Rififi* (*Du Rififi chez les hommes*). 1957: *Celui qui doit mourir*. 1958: *La loi*. 1960: *Never on Sunday*. 1962: *Phaedra*. 1964: *Topkapi*. 1966: *10-30 p.m. Summer*. 1968: *Survival, Uptight*. 1971: *Promise at Dawn*. 1974: *The Rehearsal* 1978: *A Dream of Passion*.

Decoin, Henri. (1896–1969). French.

1935: *Toboggan*. 1937: *Abus du confiance*. 1942: *Les inconnus dans le maison*. 1946: *La fille du diable*. 1950: *Trois telegrammes*. 1951: *La vérité sur Bébé Donge*. 1952:

Les amants de Tolède. 1955: *Razzia sur la chnouf.* 1957: *Charmants garçons.* 1958: *La chatte sort les griffes.* 1964: *Outcasts of Glory.*

Delvaux, André (1926–). Belgian.

1966: *The Man Who Had His Hair Cut Short.* 1969: *Un Soir ... un train.* 1971: *Rendez-vous à Bray.* 1973: *Belle.*

* **Delluc, Louis.** (1890–1924). French.

1920: *Fumée noire* (with René Coiffart), *L'Américain, Le tonnerre, Le silence.* 1921: *Fièvre.* 1922: *La femme de nulle part.* 1924: *L'inondation.*

* **De Mille, Cecil B.** (1881–1959). American.

1913: *The Squaw Man, Brewster's Millions.* 1914: *The Call of the North, The Virginian, What's His Name, The Man From Home, Ready Money, Rose of the Rancho, The Circus Man, The Ghost Breaker, Cameo Kirby, The Girl of the Golden West.* 1915: *Goose Girl, The Warrens of Virginia, The Country Boy, Gentleman of Leisure, Governor's Lady, The Unafraid, The Captive, Snobs, The Wild Goose Chase, Chimie Fadden, Kindling, Carmen, The Cheat, Temptation.* 1916: *Maria Rosa, The Golden Chance, The Trail of the Lonesome Pine, The Heart of Nora Flynn, Dream Girl, Sweet Kitty Bellairs, Joan the Woman.* 1917: *A Romance of the Redwoods, The Little American, The Woman God Forgot, The Devil's Stone.* 1918: *The Whispering Chorus, Old Wives For New, You Can't Have Everything, Till I Come Back to You, The Squaw Man, Don't Change Your Husband.* 1919: *For Better or Worse, Male and Female, Why Change Your Wife?* 1920: *Feet of Clay, Something to think About, Forbidden Fruit.* 1921: *The Affairs of Anatol, Fool's Paradise.* 1922: *Saturday Night, Manslaughter.* 1923: *Adam's Rib, The Ten Commandments.* 1924: *Triumph, The Golden Bed.* 1925: *The Road to Yesterday.* 1926: *The Volga Boatman.* 1927: *The King of Kings.* 1928: *The Godless Girl.* 1929: *Dynamite.* 1930: *Madame Satan.* 1931: *The Squaw Man.* 1932: *The Sign of the Cross.* 1933: *This Day and Age.* 1934: *Cleopatra, Four Frightened People.* 1935: *The Crusades.* 1937: *The Plainsman, The Buccaneer.* 1939: *Union Pacific.* 1940: *Land of Liberty, North West Mounted Police.* 1941: *Reap the Wild Wind.* 1944: *The Story of Dr Wassell.* 1947: *Unconquered.* 1949: *Samson and Delilah.* 1952: *The Greatest Show on Earth.* 1956: *The Ten Commandments.*

* **Demy, Jacques.** (1931–). French.

1956: *Le sabotier du Val de Loire.* 1957: *Le bel indifférent.* 1958: *Musée Grevin.* 1959: *La mère et l'enfant, Ars.* 1961: *Lola, Les sept péchés capitaux* (episode). 1963: *La Baie des Anges.* 1964: *Les parapluies de Cherbourg.* 1966: *Les demoiselles de Rochefort.* 1970: *Model Shop* (in U.S.A.). 1971: *Peau d'âne, The Pied Piper.* 1973: *L'evènement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune.* 1979: *Lady Oscar.*

* **DePalma, Brian.** (1944–). American.

1960: *Icarus.* 1961: *660124, The Story of an IBM Card.* 1962: *Wotan's Wake.* 1966: *The Responsive Eye.* 1964: *The Wedding Party.* 1968: *Murder a la Mod.* 1968: *Greetings.* 1970: *Dionysus in '69.* 1971: *Hi, Mom!* 1972: *Get to Know Your Rabbit.* 1973: *Sisters.* 1974: *Phantom of the Paradise.* 1976: *Obsession, Carrie.* 1978: *The Fury.*

* **De Robertis, Francesco.** (1902–59). Italian.

1940: *Mine in vista.* 1941: *Uomini sul fondo.* 1942: *Alfa tau.* 1943: *Marinai senza stelle.* 1945: *Uomini e cieli.* 1945: *I figli della laguna, La vita semplice.* 1947: *La voce di Paganini.* 1948: *Fantasmi del mare.* 1949: *Il mulatto.* 1950: *Gli amanti di Ravello.*

1952: *Carica eroica*. 1953: *I sette dell'Orsa Maggiore*. 1954: *Mizar*. 1955: *Uomini-ombra*. 1956: *La donna che venne del mare, Yalis, la vergine del Roncador*. 1958: *Ragazzi della marina*.

* **De Santis, Giuseppe.** (1917–). Italian.

1947: *Caccia tragica*. 1949: *Riso amaro*. 1950: *Non c'è pace tra gli ulivi*. 1951: *Roma, ore 11*. 1953: *Un marito per Anna Zazzheo*. 1954: *Giorni d'amore*. 1956: *Uomini e lupi*. 1958: *La strada lunga un anno* (in Yugoslavia). 1960: *La garçonnière*. 1964: *Italiani brava gente* (in U.S.S.R.).

* **De Seta, Vittorio.** (1923–). Italian.

1954: *Pasqua in Sicilia, Lu tempu di li pisci spata, Isole di fuoco*. 1955: *Sulfurata, Contadini del mare, Parabola d'oro*. 1957: *Pescherecci*. 1958: *Un giorno in Barbagia*. 1959: *Pastori de Orgosolo, I dimenticati* (all documentaries). 1961: *Banditi a Orgosolo*. 1966: *Un uomo a metà*. 1969: *L'invitée*. *1971*: *Diario dé un maestro*.

* **De Sica, Vittorio.** (1901–1974). Italian.

1940: *Rose scarlette, Maddalena zero in condotta*. 1941: *Teresa venerdi*. 1942: *Un garibaldino al convento*. 1943: *I bambini ci guardano*. 1946: *La porta del cielo, Sciuscia*. 1948: *Ladri di biciclette*. 1951: *Miracolo a Milano*. 1952: *Umberto D*. 1953: *Stazione termini*. 1954: *L'oro di Napoli*. 1956: *Il tetto*. 1960: *La ciociara*. 1961: *Il giudizio universale, Boccaccio 70* (episode). 1962: *I sequestrati di Altona*. 1963: *Il boom, ieri, oggi, domani*. 1964: *Matrimonio all'italiana*. 1965: *Caccia alla volpe*. 1966: *Un mondo muovo*. 1967: *Woman Times Seven*. 1969: *A Place for Lovers*. 1970: *I girasoli, Le coppie* (episode). 1971: *Il giardino degli Finzi Contini*. 1971: *Nascita della Repubblica* (episode). 1972: *Lo chiamaremo Andrea*. 1973: *Una breve vacanza*. 1974: *Il viaggio*.

* **Dickinson, Thorold.** (1903–). British.

1936: *High Command*. 1939: *Arsenal Stadium Mystery*. 1940: *Gaslight*. 1941: *The Prime Minister*. 1942: *Next of Kin*. 1945: *Men of Two Worlds*. 1949: *The Queen of Spades*. 1950: *The Secret People*. 1954: *Hill 24 Doesn't Answer* (in Israel).

Dieterle, William. (1893–1972). German, active in Germany, U.S.A.

1923: *Menschen am Wege*. 1927: *Das Geheimnis des Abbe X*. 1928: *Geschlecht in Fesseln*. 1929: *Die Heilige und ihr Narr*. 1931: *Jewel Robbery, Man Wanted*. 1932: *The Last Flight, Six Hours to Live*. 1935: *A Midsummer Night's Dream* (in collaboration with Max Reinhardt). 1936: *The Story of Louis Pasteur*. 1937: *The Life of Emile Zola*. 1938: *Blockade*. 1939: *Juarez, The Hunchback of Notre Dame*. 1940: *Dr Ehrlich's Magic Ballet, This Man Reuter*. 1941: *All That Money Can Buy*. 1955: *The Magic Fire*. 1957: *Omar Khayam*. 1959: *Die Herrin der Welt* (2 parts: in W. Germany). 1960: *Die Fastnachtsbeichte*. 1964: *The Confession*.

Disney, Walt. (1901–1966). American.

1923: *The Four Musicians of Bremen, Little Red Riding Hood*. 1924: *Alice in Cartoonland* series. 1926: *Oswald* series. 1927: *Mortimer Mouse* (prototype of Mickey Mouse). 1928: *Steamboat Willie* (first appearance of Mickey Mouse). 1929: *Skeleton Dance* (first 'Silly Symphony'). 1932: *Flowers and Trees* (first colour cartoon). 1933: *Three Little Pigs*. 1934: *The Band Concert* (first Mickey Mouse colour film). 1938: *Snow White and the Seven Dwarfs* (first full-length cartoon film). 1940: *Pinocchio*. 1941: *Fantasia, Dumbo, The Reluctant Dragon* (first mixture of live action and cartoon by Disney). 1942: *Bambi, Saludos Amigos*. 1944: *The Three Caballeros*. From 1950: 'True Life Adventure' series, produced by Disney.

Dmytryk, Edward. (1908–). Canadian, active in America and Britain.

1939: *Television Spy*. 1947: *Crossfire*. 1948: *Obsession* (in Britain). 1949: *Give Us This Day* (in Britain). 1952: *The Sniper*. 1954: *Broken Lance, The Caine Mutiny*. 1955: *The End of the Affair*. 1957: *Raintree County*. 1958: *The Young Lions*. 1959: *Warlock, The Blue Angel*. 1962: *Walk on the Wild Side*. 1963: *The Carpet-baggers*. 1964: *Where Love Has Gone*. 1965: *Mirage*. 1966: *Alvarez Kelly*. 1968: *Anzio, Shalako*. 1972: *Barbe-Bleue* (in France). 1975: *The 'Human' Factor* (G.B.).

Donen, Stanley. (1924–). American.

1949: *On the Town* (in collaboration with Gene Kelly). 1951: *Royal Wedding*. 1952: *Love is Better than Ever, Singin' in the Rain* (with Gene Kelly), *Fearless Fagan*. 1953: *Give a Girl a Break*. 1954: *Seven Brides for Seven Brothers, Deep in my Heart*. 1955: *It's Always Fair Weather* (with Gene Kelly). 1957: *Funny Face, A Blonde in Every Port, The Pajama Game*. 1958: *Indiscreet*. 1959: *Damn Yankees*. 1960: *Once More with Feeling*. 1961: *Surprise Package*. 1962: *The Grass is Greener*. 1964: *Charade*. 1966: *Arabesque*. 1968: *Two for the Road, Bedazzled*. 1969: *Staircase*. 1973: *The Little Prince*. 1975: *Lucky Lady*. 1978: *Movie, Movie*.

* **Doniol-Valcroze, Jacques.** (1920–). French.

1960: *L'Eau à la bouche*. 1961: *Le coeur battant*. 1962: *La dénonciation*. 1968: *Le Viol*. 1969: *La maison des Bories*. 1972: *L'homme au cerveau greffé*. 1974: *Une femme fatale*.

* **Donner, Clive.** (1920–). British.

1956: *The Secret Place*. 1967: *Heart of a Child*. 1959: *A Marriage of Convenience*. 1960: *The Sinister Man*. 1962: *Some People*. 1963: *The Caretaker, Nothing But the Best*. 1965: *What's New Pussycat?* 1967: *Luv, Here We Go Round the Mulberry Bush*. 1969: *Alfred the Great*. 1973: *Fly Me to the Bank*. 1974: *Jenny's Diary, Vampira*. 1976: *Rogue male*. 1978: *The Thief of Baghdad*.

Donner, Jorn. (1933–). Finnish, active in Sweden and Finland.

1954: *Morning in the City*. 1963: *Sunday in September*. 1964: *To Love* (both in Sweden). 1965: *Adventure Starts Here*. 1967: *Black on White*. 1969: *69*. 1970: *Portraits of Women* (all in Finland). 1971: *Anna*. 1971: *Fuck off! Images from Finland*. 1972: *Tenderness*. 1975: *Three Scenes With Ingmar Bergman*. 1978: *Men Can't be Raped*.

Donskoi, Mark. (1897–). Soviet.

1927: *Life*. 1928: *In The Big City*. 1938: *Childhood of Gorki*. 1939: *Among People*. 1940: *My Universities*. 1943: *The Rainbow*. 1947: *The Village Teacher*. 1956: *Mother*. 1959: *Foma Gordeyev*. 1966: *A Mother's Heart, A Mother's Devotion*. 1969: *Chaliapin*.

* **Dovzhenko, Alexander Petrovitch.** (1894–1956). Soviet.

1926: *Vasya the Reformer, The Fruits of Love*. 1927: *The Diplomatic Bag, Zvenigora*. 1928: *Arsenal*. 1930: *Earth*. 1932: *Ivan*. 1935: *Aerograd*. 1939: *Schors*. 1940: *Liberation*. 1943: *Battle for the Ukraine*. 1948: *Michurin*.

After Dovzhenko's death, a number of his projects were realised by his widow, Julia Solntseva (qv).

* **Dreyer, Carl Theodor.** (1889–1968). Danish.

1919: *The President, Leaves From Satan's Book* (both in Denmark). 1920: *The Parson's Widow* (in Sweden). 1921: *Love One Another*. 1922: *Once Upon a Time*.

1924: *Mikaël* (all in Germany). 1925: *Master of the House* (in Denmark), *The Bride of Glomdal* (in Norway). 1928: *La passion de Jeanne d'Arc* (in France). 1932: *Vampyr* (in Germany). 1943: *Day of Wrath* (in Denmark). 1944: *Two People* (in Sweden). 1954: *Ordet (The Word)* (in Denmark). 1964: *Gertrud* (in Denmark).

Duarte, Anselmo. (1920–). Brazilian.

1957: *Absolutamente certo!* 1962: *O pagador de promessas.* 1971: *Um certo capitão Rodrigo.*

* **Dudow, Slatan.** (1903–1963). German.

1930: *Wie der Berliner Arbeiter wohnt.* 1932: *Kuhle Wampe.* 1934: *Seifenblasen.* 1949: *Unser tägliches Brot.* 1950: *Familie Benthin.* 1952: *Frauenschicksale.* 1954: *Stärker als die Nacht.* 1956: *Der Hauptmann von Köln.* 1958: *Verwirrung der Liebe.* 1963: *Christine* (unfinished).

* **Dulac, Germaine.** (1882–1942). French.

1916: *Les Soeurs ennemies.* 1917: *Géo mystérieux, Venus Victrix.* 1918: *Ames de fous.* 1919: *La cigarette, La fête espagnole.* 1920: *Malencontre.* 1921: *La belle dame sans merci.* 1922: *La mort du soleil, La souriante Madame Beudet, Gossette* (serial). 1924: *Le diable dans la ville.* 1925: *Ame d'artiste, La folie des vaillants.* 1927: *L'invitation au voyage, Antoinette Sabrier.* 1928: *La coquille et le clergyman, Princess Mandane.* 1929: *Étude cinematographique sur un arabesque, Disque 927.* 1930: *Thème et variations.*

Dunning, George. (1920–79). Canadian, active in Canada and Britain.

1943: *J'ai tant dansé, Auprès de ma blonde.* 1960: *The Apple.* 1962: *The Flying Man.* 1969: *The Yellow Submarine.*

Dupont, Ewald Andreas. (1891–1956). German. Active in Germany, Britain and U.S.A.

1918: *Europa postlagernd.* 1925: *Variete.* 1927: *Love Me and the World is Mine.* 1928: *Moulin Rouge, Piccadilly.* 1930: *Atlantic.* 1933: *Ladies Must Love.* 1954: *Return to Treasure Island.*

Durand, Jean. (1882–1946). French.

1908: *Trop credule.* 1908–9: *Arizona Bill* series. 1911–13: *Calino* series. 1911–14: 'fauves' series. 1912–14: *Onésime series.* 1919–20: *Serpentin* series. 1921–22: *Marie* series. 1924: *La chaussée des géants.* 1926: *Face aux loups.* 1927: *Palaces.* 1928: *L'île d'amour, La femme rêvée.*

* **Duras, Marguerite.** (–). French.

1966: *La musica.* 1969: *Detruire, dit-elle.* 1971: *Jaune le soleil.* 1972: *Nathalie Granger.* 1973: *La femme du Gange.* 1974: *India Song.* 1975: *Son nom de Venise dans Calcutta désert.* 1976: *Des journées entières dans les arbres, Baxter, Vera Baxter.* 1977: *Le camion.*

Duvivier, Julien. (1896–1967). French.

1919: *Haceldama (Le prix du sang).* 1921: *L'agonie des aigles* (in collaboration with Bernard Deschamps). 1924: *La machine à refaire la vie.* 1925: *Poil de carotte.* 1930: *David Golder.* 1932: *Poil de carotte.* 1933: *La tête d'un homme.* 1934: *Le Paquebot 'Tenacity'.* 1935: *Golgotha, Bandera.* 1936: *L'homme du jour, La belle equipe, Le Golem.* 1937: *Pépé le Moko, un carnet de Bal.* 1938: *The Great Waltz* (in U.S.A.). 1939: *La fin du jour, La charette fantôme.* 1940: *Un tel père et fils.* 1941: *Lydia.* 1942: *Tales of Manhattan.* 1943: *Flesh and Fantasy, The Imposter.* 1946: *Panique.* 1947: *Anna*

Karenina (in Britain). 1949: *Au royaume des cieux*. 1950: *Sous le ciel de Paris*. 1951: *Don Camillo* (in Italy). 1952: *La fête à Henriette*. 1955: *Marianne de ma jeunesse*. 1959: *La femme et le pantin*. 1962: *La chambre ardente*. 1963: *Chair de poule*.

Dwan, Allan. (1885–). American. Perhaps the most prolific of all directors.

1911: *Brandishing a Bad Man, A Western Dreamer*. 1911–16: more than 300 films. 1916: *The Good Bad Man, The Half-Breed, Manhattan Madness*. 1917: *A Modern Musketeer*. 1918: *Mr Fix-It, Bound in Morocco, He Comes Up Smiling*. 1922: *Robin Hood*. 1923: *Zaza*. 1924: *A Society Scandal, Manhandled, Her Love Story, Wages of Virtue*. 1925: *Stage Struck*. 1929: *The Iron Mask*. 1937: *Heidi*. 1938: *Rebecca of Sunnybrook Farm*. 1949: *Sands of Iwo Jima*. 1952: *Montana Belle*. 1961: *Most Dangerous Man Alive*.

Dzigan, Yefim. (1898–). Soviet.

1928: *First Lieutenant Streshnov* (in collaboration with Chiaureli). 1936: *We From Kronstadt*.

Edwards, Blake. (1922–). American.

1955: *Bring Your Smile Along, He Laughed Last*. 1956: *Mr Cory*. 1958: *This Happy Feeling, The Perfect Furlough*. 1959: *Operation Petticoat*. 1960: *High Time*. 1961: *Breakfast at Tiffany's*. 1962: *Grip of Fear, Days of Wine and Roses*. 1963: *The Pink Panther*. 1964: *A Shot in the Dark, The Great Race*. 1966: *What Did You Do in the War, Daddy?* 1967: *Gunn*. 1968: *The Party*. 1969: *Darling Lili*. 1975: *The Return of the Pink Panther*. 1976: *The Pink Panther Strikes Again*. 1978: *Revenge of the Pink Panther*.

Edwards, J. Gordon. (?–1925). Canadian, active in U.S.A.

1914: *Life's Shop Window*. 1915: *Anna Karenina, A Woman's Resurrection* (*Resurrection*). 1916: *Under Two Flags, Romeo and Juliet*. 1917: *The Tiger Woman, Camille, Cleopatra, Madame Dubarry*. 1918: *Salome, The She-Devil*. 1921: *The Queen of Sheba*. 1922: *Nero* (in Italy). 1924: *It is the Law*.

Eggeling, Viking. (1880–1925). Swedish, active in Germany.

1919: *Vertikal-Horizontal Mass*. 1920: *Vertikal-Horizontal Symphonie* (in collaboration with Hans Richter). 1922: *Diagonale Symphonie*.

* **Eisenstein, Sergei Mikhailovitch.** (1898–1948). Soviet.

1923: *Glumov's Diary*. 1924: *Strike*. 1925: *The Battleship Potemkin*. 1927: *October*. 1929: *The General Line*. 1930–32: *Que Viva Mexico!* (unfinished). 1935–7: *Bezhin Meadow* (unfinished). 1938: *Alexander Nevsky*. 1944–6: *Ivan the Terrible* (trilogy, only two parts completed).

* **Ekk, Nikolai.** (1902–). Soviet.

1929: *How To and How Not To*. 1930: *The Story of a Pig*. 1931: *The Road to Life*. 1935: *Carnival of Colours*. 1936: *Nightingale, little Nightingale*. 1939: *Sorochinsk Fair*. 1941: *A May Night*. 1964: *Little Mother and the Two Drones*. 1968: *The Man With Green Gloves*.

Elek, Judit. (1937–). Hungarian.

1963: *Encounter* (short). 1966: *The Inhabitants of Manor Houses* (documentary). 1967: *How Long Does Man Matter*. 1969: *The Lady from Constantinople*. 1974: *A Hungarian Village*. 1975: *A Simple Story*. 1979: *Maybe Tomorrow*.

Emerson, John. (1878–1936). American.

1915: *Old Heidelberg*. 1917: *In Again, Out Again*. 1918: *American Aristocracy*. 1919: *His Picture in the Papers, Down to Earth*. 1920: *Wild and Woolly*.

Emmer, Luciano. (1918–). Italian.

1941: *Racconto da un affresco*. 1941–9: series of documentaries in collaboration with Enrico Gras. 1949: *Domenica d'Agosto*. 1951: *Matrimonio alla moda, Parigi e siempre Parigi*. 1952: *Le ragazze di Piazza di Spagna*. 1956: *Il bigamo*. 1957: *Il nomento più bello*. 1960: *La ragazza in vetrina*.

Endfield, Cyril. (1914–). American.

1941–50: many second features. 1950: *Try and Get Me*. 1963: *Zulu*. 1965: *Sands of the Kalahari*. 1970: *De Sade*. 1971: *Universal Soldier*.

* **Engel, Erich.** (1891–1966). German.

1931: *Wer nimmt die Liebe ernst?* 1932: *Fünf von der Jazzband*. 1934: *Pechmarie, Hohe Schule*. 1935: *Inge und die Millionen, Pygmalion, Nur ein Komödiant ...* 1936: *Mädchenjahre einer Königin, Die Nacht mit dem Kaiser*. 1937: *Gefährliches Spiel*. 1938: *Der Maulkorb*. 1939: *Der Weg zu Isabell, Hotel Sacher, Ein hoffnungsloser Fall*. 1940: *Unser Fräulein Doktor, Nanette*. 1942: *Sommerliebe, Viel Lärm um nichts*. 1943: *Altes Herz wird wieder jung, Man rede mir nicht von Liebe*. 1943–4: *Die goldene Spinne, Der Vater*. 1944: *Es lebe die Liebe*. 1945: *Fahrt ins Glück, Wo ist Herr Belling?* 1948: *Affaire Blum*. 1949: *Der Biberpelz*. 1951: *Das seltsame Leben des Herrn Bruggs, Kommen Sie am Ersten, Die Dame in schwarz*. 1952: *Unter den tausend Laternen, Der fröliche Weinberg*. 1953: *Der Mann meines Lebens*. 1954: *Konsul Strotthoff*. 1955: *Liebe ohne Illusion, Vorr Gott und den Menschen, Du bist die Richtige*. 1959: *Geschwader Fledermaus*.

Engel, Morris. (1918–). American.

1953: *The Little Fugitive*. 1956: *Lovers and Lollipops*. 1958: *Weddings and Babies*.

* **Epstein, Jean.** (1897–1953). French.

1922: *Pasteur* (with Benoit-Levy). *Vendanges*. 1923: *L'auberge rouge, Coeur fidèle*. 1924: *La montagne infidèle, La belle Nivernaise, Le lion des mogols*. 1925: *L'affiche, Le double amour*. 1926: *Les aventures de Robert Macaire* (serial), *Mauprat*. 1927: *Six et demi onze, La glace à trois faces, La chute de la Maison Usher*. 1929: *Finis terrae, Sa tête*. 1930: *Mor Vran*. 1932: *L'or des mers*. 1933: *L'homme à l'Hispano, La châtelaine du Liban*. 1934: *Chanson d'amour*. 1936: *Coeur de queux*. 1937: *Vive la vie, La femme du bout du monde*. 1938: *Les batisseurs, Eau vive*. 1947: *La tempestaire*. 1948: *Les feux de la mer*.

* **Ermler, Friedrich.** (1898–1969). Soviet.

1924: *Skarlatina*. 1926: *Katka's Reinert Apples, Children of the Storm*. 1928: *House Across the Snow, The Parisian Shoemaker*. 1929: *Fragment of an Empire*. 1932: *Counterplan* (with Yutkevitch), *Peasants*. 1938–9: *The Great Citizen*. 1940: *Autumn*. 1943: *She Defends Her Country*. 1945: *The Great Turning*. 1950: *The Great Power*. 1955: *Unfinished Story*. 1958: *The First Day*. 1967: *Before the Judgment of History*.

* **Etaix, Pierre.** (1928–). French.

1961: *Rupture, Heureuse anniversaire*. 1963: *Le soupirant*. 1965: *Yoyo*. 1966: *Tant qu'on a la santé*. 1970: *Le grand amour*. 1970: *Pays de Cocagne*.

* **Eustache, Jean.** (1938–). French.

1964: *Du cote de Robinson* (medium length). 1966: *Le Pere Noel a les yeux bleus*

(medium length). 1968: *La rosiere de Pessac* (medium length). 1970: *Le cochon* (medium length). 1971: *Numéro Zero*. 1972: *La maman et la putain*. 1974: *Mes petites amoureuses*. 1977: *Une sale histoire* (short).

Fabri, Zoltan. (1917–). Hungarian.

1952: *The Storm*. 1954: *Fourteen Lives Saved*. 1955: *Merry-Go-Round*. 1956: *Professor Hannibal*. 1957: *Summer Clouds*. 1958: *Anna*. 1959: *The Brute*. 1961: *The Last Goal*. 1963: *Darkness in Daytime*. 1964: *Twenty Hours*. 1965: *A Hard Summer* (for TV). 1967: *Late Season*. 1968: *The Boys From Pál Street*. 1970: *The Toth Family*. 1972: *Ants' Nest*. 1972: *One Day More or Less*. 1974: *The Unfinished Sentence*. 1976: *The Fifth Seal*. 1978: *Hungarians*.

Fanck, Arnold. (1889–1974). German.

1919: *Wunder des Schneeschuhs*. 1924: *Berg des Schicksals*. 1925: *Der heilige Berg*. 1929: *Die weisse hölle von Piz Palu* (with G. W. Pabst). 1933: *S.O.S. Iceberg* (with Tay Garnett). 1940: *Ein Robinson*.

Farias, Roberto. (1935–). Brazilian.

1961: *Assallo ao tram pagador*. 1964: *Selva tragica*.

* **Fassbinder, Rainer Werner.** (1946–). German.

1965: *Der Stadtsreicher* (short). 1966: *Das kleine Chaos* (short). 1969: *Liebe ist kalter als der Tod, Katzelmacher, Gotter der Pest, Warum läuft Herr R. Amok?* 1970: *Rio das Mortes, Whity, Niklashauser Fahrt, Der amerikanische Soldat, Warnung vor einer heiligen Nütte, Pionere in Ingolstadt*. 1971: *Der Händler der vier Jahreszeiten*. 1972: *Die bittere Tränen der Petra von Kant* (*The Bitter Tears of Petra von Kant*), *Wildwechsel, Acht Stunden sind kein Tag*. 1973: *Welt am Draht, Nora Helmer, Angst essen Seele auf* (*Fear Eats the Soul*), *Martha*. 1974: *Effi Briest*. 1975: *Faustrecht der Freiheit, Mutter Küsters Fahrt zum Himmel, Angst vor der Angst*. 1976: *Ich will doch nur dass ihr mich liebt, Satansbraten, Chinesisches Roulette*. 1977: *Die Frauen in New York, Bolwieser*. 1978: *Despair, Deutschland im Herbst* (episode), *Die Ehe der Maria Braun, In einem Jahr mit 13 Monden*. 1979: *Die dritte Generation*.

* **Feher, Imre.** (1926–1978). Hungarian.

1957: *A Sunday Romance*. 1953: *Bird of Heaven*. 1959: *On Foot to Heaven, The Sword and the Dice*. 1962: *Twenty Years in a New World, A Woman at the Helm*. 1966: *Harlequin and his Lover*.

Fejös, Paul. (1898–1963), Hungarian, active in Hungary, U.S.A., etc.

1920: *The Black Captain, Pan, Hallucinations*. 1923: *The Resurrected, Stars of Eger* (all in Hungary). 1927: *The Last Moment*, 1928: *Lonesome*. 1929: *Erik, the Great Illusionist, Broadway*. 1932: European versions of *The Big House* (directed by George Hill) (all in U.S.A.). 1932: *Fantomas* (in France). 1932: *Marie, Hungarian Legend, Balaton Condemned* (in Hungary). 1933: *Sonnenstrahl* (in Austria), *Flight of Millions* (in Denmark). 1935: *Prisoner No. 1, The Outlaw, The Golden Smile* (all in Denmark). 1938: *A Handful of Rice* (in Siam). 1939–45: documentaries (in Sweden).

* **Fellini, Federico.** (1920–). Italian.

1951: *Luci del varietà* (co-directed with Lattuada). 1952: *Lo sceicco bianco*. 1953: *I vitelloni, Amore in città* (episode). 1954: *La strada*. 1955: *Il bidone*. 1956: *Le notte di Cabiria*. 1960: *La dolce vita*. 1962: *Boccaccio 70* (episode). 1963: *Otto e mezzo*. 1965: *Giulietta degli spiriti*. 1968: *Histoires extraordinaires* (episode). 1969: *Fellini-*

Satyricon. 1970: *I clowns*. 1972: *Fellini-Roma*. 1973: *Amarcord*. 1977: *Fellini-Casanova*. 1979: *Prova d'orchestra*, *La citta delle donne*.

* **Ferreri, Marco.** (1928–). Italian, active in Spain, Italy and France.

1958: *El pisito*. 1959: *Los chicos*, *El cochecito*. 1961: *Le Italiane e 'amore*. (episode: *L'infedelta coniugale*). 1963: *L'ape regina*, *La donna scimmia*. 1964: *Controsesso* (episode, *Il Professore*), *Oggi, domani e dopodomani* (episodé, *L'uomo dei cinque palloni*). 1966: *Marcia nuziale*. 1967: *L'uomo dei palloni*, *L'harem*. 1968: *Dillinger è morto*. 1969: *Il seme dell'uomo*. 1971: *L'udienza*, *Lisa*. 1973: *La grande bouffe*, *Touche pas a la femme blanche*. 1976: *L'ultima donna*. 1978: *Ciao maschio*.

Fescourt, Henri. (1880–1966). French.

1913: *Fantaisie de milliardaire*, *La lumière qui tue*, *La mort sur Paris*. 1918–19: *Mathias Sandorf* (serial). 1922: *Routetabille*. 1929: *Monte-Cristo*. 1931: *Serments*. 1942: *Retour de flamme*.

Feuillade, Louis. (1873–1925). French.

1906: *C'est papa qui prend la purge*. 1910: *Aux lions les chrétiens*. 1911: *Les vipères*. 1910–12: *Bébé* series. 1911–12: *Le vie telle qu'elle est* series. 1913–14: *Fantomas* (serial). 1914–17: *Bout-de-Zan* series. 1915: *Les vampires* (serial). 1917: *Judex* (serial). 1918: *La nouvelle mission de Judex* (serial), *Tih Minh* (serial). 1920: *Barrabas* (serial). 1925: *Le stigmate*.

Feyder, Jacques. (1888–1948). Belgian, active in France, U.S.A., etc.

1916: *Têtes de femmes, femmes de tête*. 1921: *L'atlantide*. 1922: *Crainquebille*. 1925: *Visages d'enfants*. 1926: *L'image*, *Gribiche*. 1928: *Thérèse Raquin*. 1929: *Les nouveaux messieurs*. 1930: *The Kiss*. 1931: *The Son of India*, *Daybreak*, *His Glorious Night*, *Si l'Empereur savait ça*. 1932: German version of Brown's *Anna Christie*. 1934: *Le grand jeu*. 1935: *Pension Mimosas*, *La kermesse héroique*. 1937: *Knight Without Armour* (in Britain). 1938: *Gens de voyage* (*Fahrendes Volk*) 1939–42: *La loi du nord* (in France), *Une femme disparait* (in Switzerland).

Fischinger, Oscar. (1902–1967). German, active in Germany and U.S.A.

1926: *Studien* 7 and 8. 1927: *Komposition in Blau*. 1931: *Cinerhythme* (all in Germany). 1933–8: *Allegretto*, *Optical Poem*, *Rhapsody in Blue*, *An American March*. 1940: work on *Fantasia* (*Toccata and Fugue*) (all in U.S.A.).

* **Flaherty, Robert J.** (1884–1951). American, active in U.S.A. and Britain.

1918: *Eskimo*. 1922: *Nanook of the North*. 1924: *Twenty-Four Dollar Island*, *Story of a Potter*. 1926: *Moana of the South Seas*. 1928: initial work on W. S. Van Dyke's *White Shadows of the South Seas*. 1931: *Tabu* (collaboration with Murnau). 1932: *Industrial Britain*. 1934: *Man of Aran*. 1937: *Elephant Boy* (collaboration with Zoltan Korda). 1942: *The Land*. 1948: *Louisiana Story*.

Fleischer, Dave. (1894–1979) and **Max** (1889–1972). American.

1921: *Out of the Inkwell* series. 1923: *The Einstein Theory of Relativity*. 1939: *Gulliver's Travels*. 1941: *Mr Bug Goes to Town*.

Fleischer, Richard. (1916–). American (son of Max F.).

1946: *Child of Divorce*. 1952: *The Happy Time*. 1953: *Arena* (3-D). 1954: *20,000 Leagues Under the Sea*. 1955: *Violent Saturday*, *The Girl in the Red Velvet Swing*. 1956: *Bandido!* 1957: *The Vikings*. 1959: *Compulsion*. 1966: *The Fantastic Voyage*. 1968: *Doctor Doolittle*. 1969: *The Boston Strangler*. 1970: *Che!*, *Tora! Tora! Tora!* 1971: *Ten Rillington Place*. 1972: *The Last Run*, *Soylent Green*. 1973: *The Don is*

Dead. 1974: *Mr Majestyk, The Spikes Gang*. 1975: *Mandingo*. 1976: *The Incredible Sarah*. 1977: *The Prince and the Pauper*. 1979: *Ashanti* (Switzerland).

Fleming, Victor. (1883–1949). American.

1919: *When the Clouds Roll By*. 1920: *The Mollycoddle*. 1926: *Mantrap*. 1927: *The Way of All Flesh*. 1929: *The Virginian*. 1931: *Around the World in Eighty Minutes*. 1932: *Red Dust*. 1933: *Bombshell*. 1934: *Treasure Island*. 1937: *Captains Courageous*. 1938: *Test Pilot*. 1939: *The Wizard of Oz, Gone with the Wind*. 1941: *Dr Jekyll and Mr Hyde*. 1942: *Tortilla Flat*. 1943: *A Guy Named Joe*. 1946: *Adventure*. 1948: *Joan of Arc*.

Forbes, Bryan. (1926–). British.

1961: *Whistle Down the Wind*. 1962: *The L-Shaped Room*. 1964: *Seance on a Wet Afternoon*. 1965: *King Rat*. 1966: *The Wrong Box, The Whisperers*. 1967: *Deadfall*. 1969: *The Madwoman of Chaillot*. 1970: *The Raging Moon*. 1974: *The Stepford Wives*. 1976: *The Slipper and the Rose*. 1978: *International Velvet*.

Ford, Aleksander. (1908–). Polish.

1929: *Morning, The Pulse of Poland's Manchester*. 1930: *Mascotte*. 1932: *Street Legion*. 1934: *Awakening, Sabra*. 1936: *Street of the Young*. 1937: *People of the Vistula*. 1948: *Border Street*. 1952: *The Young Chopin*. 1953: *Five Boys from Barska Street*. 1958: *Eighth Day of the Week*. 1960: *Knights of the Teutonic Order*. 1964: *The First Day of Freedom*. 1966: *Der Arzt stellt fest* (*Swiss/West German* co-production).

Ford, John. (1895–1973). American.

1917: *Cactus, My Pal*. 1917–24: numerous two-reelers and features. 1924: *The Iron Horse*. 1926: *Three Bad Men*. 1928: *Four Sons*. 1930: *Men Without Women*. 1931: *Arrowsmith*. 1934: *The Lost Patrol, Judge Priest*. 1935: *The Whole Town's Talking, The Informer, Steamboat Round the Bend*. 1936: *The Prisoner of Shark Island, Mary of Scotland, The Plough and the Stars*. 1937: *Wee Willie Winkie, Hurricane*. 1938: *Four Men and a Prayer, Submarine Patrol*. 1939: *Stagecoach, Young Mr Lincoln, Drums Along the Mohawk*. 1940: *The Grapes of Wrath, The Long Voyage Home*. 1941: *Tobacco Road, How Green Was My Valley*. 1942: *The Battle of Midway*. 1943: *We Sail at Midnight*. 1945: *They Were Expendable*. 1946: *My Darling Clementine*. 1947: *The Fugitive*. 1948: *Fort Apache, Three Godfathers*. 1949: *She Wore a Yellow Ribbon*. 1950: *When Willie Comes Marching Home, Wagonmaster, Rio Grande*. 1951: *This is Korea*. 1952: *What Price Glory, The Quiet Man*. 1953: *The Sun Shines Bright, Mogambo*. 1955: *The Long Gray Line, Mr Roberts* (finished by Mervyn Leroy). 1956: *The Searchers*. 1957: *The Wings of Eagles, The Rising of the Moon*. 1953: *The Last Hurrah*. 1959: *Gideon's Day*. *The Horse Soldiers*. 1960: *Sergeant Rutledge*. 1961: *Two Rode Together*. 1962: *The Man Who Shot Liberty Vallance*. 1963: *Donovan's Reef*. 1964: *Cheyenne Autumn*. 1966: *Seven Women*.

* **Forman, Milós.** (1932–). Czech.

1963: *If There Were No Music, Talent Competition, Peter and Pavla*. 1965: *A Blonde in Love*. 1967: *The Firemen's Ball*. 1971: *Taking Off*. 1972: *Visions of Eight* (episode). 1975: *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. 1979: *Hair*.

* **Franju, Georges.** (1912–). French.

1934: *Le Métro* (co-directed with Henri Langlois). 1949: *Le sang des bêtes*. 1950: *En passant par la Lorraine*. 1952: *Hôtel des Invalides, Le grand méliès*. 1953:

Monsieur et Madame Curie. 1954: *Poussières, La marine marchande*. 1955: *A propos d'une rivière, Mon chien*. 1956: *T.N.P., Sur le pont d'Avignon*. 1957: *Notre Dame*. 1958: *La première nuit* (all short documentaries). 1958: *La tête contre les murs*. 1960: *Les yeux sans visage*. 1961: *Pleins feux sur l'assassin*. 1962: *Thérèse Desqueyroux*. 1964: *Judex*. 1965: *Thomas l'imposteur*. 1970: *La faute de l'Abbé Mouret*. 1973: *Nuits rouges*.

* **Frankenheimer, John.** (1930–). American.

1956: *The Young Stranger*. 1961: *The Young Savages*. 1962: *All Fall Down, The Birdman of Alcatraz, The Manchurian Candidate*. 1964: *Seven Days in May, The Train*. 1966: *Seconds, Grand Prix*. 1968: *The Extraordinary Seaman*. 1969: *The Fixer, Gypsy Moths*. 1970: *I Walk the Line*. 1971: *The Horsemen*. 1973: *Impossible Object, The Iceman Cometh*. 1974: *99 44/100 Dead*. 1975: *The French Connection*. 1976: *Black Sunday*. 1979: *Prophecy*.

Franklin, Sidney. (1893–1972). American.

1916: *Martha's Vindication* (with Chester Franklin). 1929: *Wild Orchids, The Last of Mrs Cheyney*. 1931: *Private Lives*. 1934: *The Barretts of Wimpole Street*. 1935: *The Dark Angel*. 1937: *The Good Earth*.

* **Fuller, Samuel.** (1911–). American.

1949: *I Shot Jesse James*. 1950: *The Baron of Arizona*. 1951: *The Steel Helmet, Fixed Bayonets*. 1952: *Park Row*. 1953: *Pickup on South Street*. 1954: *Hell and High Water*. 1955: *House of Bamboo*. 1957: *China Gate, Run of the Arrow, Forty Guns*. 1959: *The Crimson Kimono, Verboten!* 1961: *Underworld, U.S.A.* 1962: *Merrill's Marauders*. 1963: *Shock Corridor*. 1964: *The Naked Kiss*.

Gaál, István. (1933–). Hungarian.

1957: *Surfacemen*. 1962: *To and Fro*. 1963: *Tisza–Autumn in Sketches*. 1964: *Current*. 1965: *The Green Years*. 1967: *Baptism*. 1970: *The Falcons*. 1972: *Dead Area*. 1978: *Legato*.

Gábor, Pál. (1932–). Hungarian.

1962: *Prometheus* 1963: *Arrival, Golden Age* (all shorts). 1968: *Forbidden Ground, Visit* (short). 1971: *Horizon*. 1972: *Journey With Jacob*. 1979: *Angi Vera*.

Gad, Urban. (1879–1947). Danish, active in Denmark and Germany. Husband and director of Asta Nielsen.

1910: *Afgrunden*. 1911–14: various films for Asta Nielsen. 1920–21: *Christian Wahnschaffe* (in Germany). 1922: *Henneles Himmelfahrt* (in Germany). 1927: *Likkehjulet* (in Denmark).

Galeen, Henrik. (1882–1949). Dutch, active in Germany.

1912: *Der Student von Prag* (in collaboration with Paul Wegener). 1914: *Der Golem* (with Paul Wegener). 1920: *Der Golem* (remake, also with Wegener). 1926: *Der Student von Prag* (remake). 1927: *Alraune*. 1928: *After the Verdict* (in Britain).

Gallone, Carmine. (1886–1973). Italian.

1914: *Turbine d'odio, La donna nuda*; then a prolific and unbroken production until 1955: *Madama Butterfly*, 1960: *Cartagine in fiamme*.

Gance, Abel. (1889–). French.

1911: *La digue*. 1915: *La folie du Dr Tube*. 1917: *La zone de la mort, Mater*

Dolorosa. 1918: *La dixième symphonie*. 1919: *J'accuse*. 1921–4: *La roue*. 1923: *Au secours!* 1925–7: *Napoléon*. 1931: *La fin du monde*. 1932: *Mater Dolorosa*. 1933: *Le Maître des forges*. 1934: *Poliche, La dame aux camélias, Napoléon* (sound version). 1935: *Le roman d'un jeune homme pauvre*. 1936: *Lucrèce Borgia, Un grand amour de Beethoven, Jerome Perreau–héros des barricades, Le voleur de femmes*. 1938: *J'accuse*. 1939: *Louise*. 1940: *Le paradis perdu*. 1941: *La Vénus aveugle*. 1943: *Le Capitaine Fracasse*. 1953. *Quatorze Juillet*. 1954: *La tour de Nesles*. 1956: *Magyrama*. 1960: *Austerlitz*. 1964: *Cyrano et d'Artagnan*. 1972: *Bonaparte et la révolution* (revised version of *Napoléon*).

Gardin, Vladimir. (1877–1965). Russian and Soviet.

1912: *The Keys of Happiness*. 1914: *Anna Karenina*. 1915: *War and Peace*. 1919: *Iron Heel*. 1921: *Hammer and Sickle, Hunger . . . Hunger . . . Hunger* (co-directed with Pudovkin). 1926: *Marriage of the Bear* (co-directed with Konstantin Eggert). 1927: *Poet and Tsar*. 1929: *Spring Song*.

Garmes, Lee. (1898–1978). American.

1937: *The Sky's The Limit* (with Jack Buchanan, in G.B.). 1940: *Angels over Broadway* (with Ben Hecht).

Garnett, Tay (1892–1977). American.

1928: *Celebrity*. 1930: *Her Man*. 1935: *China Seas*. 1937: *Stand-in*. 1938: *Trade Winds*. 1944: *Bataan, Mrs Parkington*. 1945: *The Valley of Decision*. 1946: *The Postman Always Rings Twice*. 1956: *Seven Wonders of the World* (Cinerama). 1963: *Guns of Wyoming*.

Gasnier, Louis. (1882–1962). French, active in France and America.

1905: *La première sortie d'un collégien*. 1906–11: numerous Max Linder shorts. 1914: *The Perils of Pauline*. 1915: *The Exploits of Elaine, The New Exploits of Elaine, Romance of Elaine*. 1916–21: various serial films. 1921–40: numerous commercial feature films. 1941: *Stolen Paradise*.

Gatti, Armand. (1924–). French, active in France and Cuba.

1961: *L'enclos*. 1963: *El otro Cristobal*.

Genina, Augusto. (1892–1957). Italian.

1913: *La moglie di Sua Eccellenza*. 1913–30: numerous feature films in Italy. 1930: *Prix de beauté* (in France). 1936: *Lo squadrone bianco*. 1939: *Castelli in aria*. 1940: *L'assedio dell'Alcazar*, 1942: *Bengasi*. 1949: *Cielo sulla palude*. 1950: *L'edera*. 1952: *Tre storie proibite*. 1953: *Maddalena*. 1955: *Frou-Frou* (in France).

* **Gerasimov, Sergei.** (1906–). Soviet.

1930: *Twenty-two Misfortunes* (co-directed with S. Bartenev). 1931: *The Forest*. 1932. *The Heart of Solomon*. 1934: *Do I Love you?* 1936: *The Bold Seven*. 1937: *Komsolobk*. 1939: *The Teacher*. 1941: *Maskarad, Film Notes on Battle No 1, The Old Guard*. 1942: *The Invincibles* (co-directed with Mikhail Kalatozov). 1943: *Cine-concert for the Twenty-Fifth Anniversary of the Red Army* (co-directed with Kalatozov and Yefim Dzigan). 1944: *The Great Earth*. 1948: *The Young Guard*. 1950: *Liberated China*. 1951: *Country Doctor*. 1954: *Nadezhda*. 1957–8: *Quiet Flows the Don*. 1959: *The Sputnik Speaks* (co-directed with E. Volk, V. Dorman and G. Oganissian). 1962: *Men and Beasts*. 1967: *The Journalist*. 1970: *On the Lake Shore*.

Germi, Pietro. (1914–75). Italian.

1946: *Il testimone*. 1947: *Gioventù perduta*. 1949: *In nome della legge*. 1950: *Il cammino della speranza*. 1951: *La città si difende*. 1952: *La presidentessa, Il brigante di Tacca del Lupo*. 1953: *Gelosia*. 1954: *Amori di mezzo secolo*. 1956: *Il ferroviere*. 1958: *L'uomo di paglia*. 1960: *Un maladetta imbroglio*. 1962: *Divorzio all'italiana*. 1964: *Sedotta e abbandonata*. 1966: *Signori e signore*. 1967: *L'immorale*. 1968: *Serafino*. 1970: *Le castagne sono buone*. 1972: *Alfredo, Alfredo*.

* **Ghattak, Ritwik.** (1924–77). Indian (Bengal).

1951: *Nagarik*. 1958: *Ajaantrik*. 1959: *Bari Thekey Pauye*. 1961: *Komal Gandhar, Meghey Dhaaka Taara*. 1962: *Subarna Rekha*.

* **Godard, Jean-Luc.** (1930–). French.

1954: *Operation Béton*. 1955: *Une femme coquette*. 1957: *Tous les garçons s'appellent Patrick*. 1958: *Charlotte et son Jules, Une histoire d'eau*. 1959: *A bout de souffle*. 1960: *Le petit soldat*. 1961: *Une femme est une femme, Les sept péchés capitaux* (episode). 1962: *Vivre sa vie, RoGoPaG* (episode). 1963: *Les Carabiniers, Le mépris, Les plus belles escroqueries du monde* (episode), *Paris vue par ...* (episode). 1964: *Bande à part, Une femme mariée*. 1965: *Alphaville, Pierrot le fou*. 1966: *Masculin-féminin*, Made in U.S.A. 1967: *Deux ou trois choses que je sais d'elle, La Chinoise, Loin du Viêtnam* (episode), *Weekend, Le plus vieux métier du monde* (episode), *Vangelo '70* (episode). 1968: *Le gai savoir, Un film comme les autres, One Plus One* (in Britain). 1969: *One American Movie–1 a.m.* (uncompleted), *British Sounds* (*See you at Mao*), *Le vent d'Est*. c. 1970: *Lotta in Italia*. 1971: *Wladimir et Rosa* (with Jean-Pierre Gorin). 1972: *Tout va bien* (with Gorin). 1975: *Ici et ailleurs, Numéro deux*. 1976: *Comment ça va, Six fois deux*.

* **Gold, Jack.** (1930–). British.

1960–67: reportages and documentaries for BBC Television. 1968: *The Bofors Gun*. 1969: *The Reckoning*. 1972: *The National Health*. 1975: *Man Friday, The Naked Civil Servant* (TV). 1976: *Aces High*. 1978: *The Sailor's Return*. 1980: *Charlie Muffin*.

Gosho, Heinosuke. (1902–). Japanese.

1925: *Spring in Southern Islands*. 1925–51: more than seventy feature films 1953: *Four Chimneys*. 1954: *An Inn at Osaka*. 1960: *When a Woman Loves*. 1965: *An Innocent Witch*. 1966: *Our Wonderful Years*. 1967: *Rebellion of Japan*. 1968: *Woman and Bean Soup*.

Goulding, Edmund. (1891–1959). British, active in U.S.A.

1922: *Fury*. 1923: *The Bright Shawl*. 1925: *Sally, Irene and Mary*. 1926: *Dancing Mothers*. 1928: *Love*. 1931: *Reaching for the Moon*. 1932: *Grand Hotel*. 1938: *Dawn Patrol*. 1939: *Dark Victory*. 1943: *The Constant Nymph*. 1946: *Of Human Bondage, The Razor's Edge*. 1952: *We're not Married*. 1956: *Teenage Rebel*. 1958: *Mardi Gras*.

* **Gregoretti, Ugo.** (1930–). Italian.

1961: *I nuovi angeli*. 1962: *RoGoPaG* (episode), *Omicron*. 1964: *Le belle famiglie*. 1966: *I R.A.S.* (for television). 1967: *Il circolo Pickwick* (for television). 1969: *Amore mio aiutami*. 1970: *Apollon*.

* **Gremillon, Jean.** (1910–59). French.

1924–6: industrial documentaries. 1927: *Tour au large*. 1928: *Maldone, Bobs, Gratuites*. 1929: *Gardiens de phare*. 1930: *La petite Lise*. 1931: *Dainah la métisse*. 1932: *Pour un sou d'amour, Le petit Babouin*. 1933: *Gonzague*. 1934: *La dolorosa*.

1935: *Centinela alerta!*, *Valse royale* (French version of *Königswaltz*; dir Maisch). 1937: *Gueule d'amour*. 1938: *L'etrange Monsieur Victor*. 1941: *Remorques*. 1943: *Lumière d'été*. 1944: *Le ciel est à vous*. 1946: *Le six juin à l'aube*. 1948: *Pattes blanches*. 1949: *L'Apocalypse de Saint-Sèvres*, *Les désastres de la guerre* (co-directed with Pierre Kast), *Les charmes de l'existence* (with Kast). 1950: *L'étrange Madame X*. 1951: *Caf'Conc'*, *Alchimie*. 1953: *L'amour d'une femme*, *Au coeur de l'Ile-de France*. 1955: *La maison aux images*. 1956: *Hautelice*. 1958: *André Masson et les quatre elements*.

Grierson, John. (1898–1972). British.

An inspired producer at the Empire Marketing Board, the GPO Film Unit, National Film Board of Canada and Group 3, Grierson's single essay as a director was: 1929: *Drifters*.

Griffith, D. W. (1875–1948). American.

1908: *The Adventures of Dollie*; and 46 other one-reel films. 1909: 138 films, including *The Lonely Villa*, *A Corner in Wheat*. 1910: 103 one-reelers. 1911: 67 films including *Enoch Arden*, *The Battle*. 1912: 60 films including *The Musketeers of Pig Alley*, *The Massacre*, *The New York Hat*. 1913: 17 films including *Judith of Bethulia*, *The Battle of the Sexes*. 1914: *The Escape*, *The Avenging Conscience*, *Home Sweet Home*. 1915: *The Birth of a Nation*. 1916: *Intolerance*. 1918: *Hearts of the World*, *The Greatest Thing in Life*, *The Great Love*. 1919: *Romance of Happy Valley*, *The Girl Who Stayed at Home*, *True Heart Susie*, *Scarlet Days*, *Broken Blossoms*, *The Greatest Question*. 1920: *The Idol Dancer*, *The Love Flower*, *Way Down East*. 1921: *Dream Street*, *Orphans of the Storm*. 1922: *One Exciting Night*. 1923: *The White Rose*. 1924: *America*, *Isn't Life Wonderful*. 1925: *Sally of the Sawdust*. 1926: *That Royle Girl*, *The Sorrows of Satan*. 1928: *Drums of Love*, *The Battle of the Sexes*. 1929: *Lady of the Pavements*. 1930: *Abraham Lincoln*. 1931: *The Struggle*.

* **Groulx, Gilles.** (1931–). Canadian.

1955: *Les héritiers*. 1958: *Les raquetteurs*. 1959: *Normetal* (with Claude Fournier). 1960: *La France sur un caillou* (with Claude Fournier). 1961: *Golden Gloves*. 1962: *Voir Miami*. 1964: *Un jeu si simple*, *Le chat dans le sac*. 1969: *Où êtes-vous donc? Entre tu et vous*.

Guazzoni, Enrico. (1876–1949). Italian.

1909: *La nuova mammina*. 1910: *Adriana di Berton*, *Bruto*, *I Maccabei*, *Agrippina*. 1911: *San Francesco*. 1912: *Quo Vadis?* 1913: *La Gerusalemme liberta*, *Marcantonio e Cleopatra*. 1914: *Caius Julius Caesar*. 1941: *I pirati della Malesia*.

Guerra, Ruy. (1931–). Brazilian.

1962: *Os cafajestes*. 1963: *Os fuzis*. 1969: *Sweet Hunters*. 1970: *Os deuses e os mortos*.

Guitry, Sacha. (1885–1957). French.

1914: *Ceux de chez nous*. 1932: *Les deux couverts*. 1935: *Pasteur*. 1936: *Mon père avait raison*, *Le Nouveau Testament*, *Le roman d'un tricheur*, *Faisons un rêve*. 1937: *Le mot de Cambronne*, *Les perles de la couronne*. 1938: *Quadrille*, *Remontons les Champs-Elysées*. 1939: *Ils étaient neuf célibataires*. 1948: *Le diable boiteux*. 1949: *Aux deux colombes*, *Toa*. 1954: *Si Versailles m'était conté*, *Napoléon*. 1955: *Si Paris nous était conté*. 1957: *Assassins et voleurs*, *Les trois font la paire*.

Guy-Blaché, Alice. (1873–1965). French, active in France and U.S.A.

1900: *La fée aux choux*. 1901: *Hussards et grissettes*. 1903: *Le voleur sacrilège*. 1904: *Le courrier de Lyons*, *Le crime de la Rue de Temple*. 1906: *Vie de Christ* (co-

directed with Jasset). 1912: *Fra diavolo*. 1914: *Shadows of the Moulin Rouge*. 1917: *Behind the Mask*. 1918: *The Great Adventure*. 1920: *Tarnished Reputations*.

Gyöngyössy, Imre. (1930–). Hungarian.

1964: *A Man's Portrait*. 1965: *Variations on a Town* (shorts). 1969: *Palm Sunday*. 1971: *Legend About the Death and Resurrection of Two Young Men*. 1974: *Sons of Fire*. 1975: *Expectation*. 1977: *Two Decisions* (*An Ordinary Life*) (co-dir: Barna Kabay). 1980: *Fragments of Life* (with Kabay).

Haanstra, Bert. (1917–). Dutch.

1950: *Spiegel van Holland*. 1952: *Panta Rhei*. 1953: *Myrte en de Demonen*. 1955: *The Rival World*. 1956: *Rembrandt Painter of Man*. 1958: *Glass, Fanfare*. 1960: *The M.P. Affair*. 1962: *Zoo*. 1964: *The Human Dutch*. 1965: *The Voice of the Water*. 1968: *Retour Madrid*.

* **Hamer, Robert.** (1911–63). British.

1945: *Dead of Night* (episode), *Pink String and Sealing Wax*. 1948: *It Always Rains on Sunday*. 1949: *Kind Hearts and Coronets*. 1950: *The Spider and the Fly*. 1951: *His Excellency*. 1952: *The Long Memory*. 1954: *Father Brown*. 1955: *To Paris With Love*. 1959: *The Scapegoat*. 1960: *School for Scoundrels*.

* **Harvey, Anthony.** (1931–). British.

1966: *Dutchman*. 1968: *The Lion in Winter*. 1972: *There Were Giants*.

Has, Wojciech. (1925–). Polish.

1957: *The Noose*. 1958: *Farewells*. 1959: *One-room Tenants*. 1960: *Parting*. 1961: *Gold*. 1962: *How to be Loved*. 1964: *The Saragossa Manuscript*. 1966: *The Code*. 1968: *The Doll*. 1972: *Sanatorium under the Hourglass*.

Hathaway, Henry. (1898–). American.

1932: *Wild Horse Mesa*. 1934: *Now and Forever*. 1935: *The Lives of a Bengal Lancer*. 1936: *The Trail of the Lonesome Pine, Go West Young Man*. 1937: *Souls at Sea*. 1938: *Spawn of the North*. 1945: *Nob Hill*. 1947: *13, Rue Madeleine, Kiss of Death*. 1948: *Call Northside 777*. 1949: *Down to the Sea in Ships*. 1950: *The Black Rose, Fourteen Hours*. 1951: *Rawhide, The Desert Fox*. 1953: *Niagara*. 1954: *Prince Valiant*. 1958: *From Hell to Texas*. 1960: *North to Alaska*. 1962: *How the West Was Won* (episode). 1965: *The Four Sons of Katie Elder*. 1966: *Nevada Smith*. 1967: *The Last Safari*. 1968: *Five-Card Stud*. 1969: *True Grit*. 1971: *Raid on Rommel*. 1972: *Shootout*.

* **Hawks, Howard.** (1896–1977). American.

1926: *The Road to Glory, Fig Leaves*. 1927: *The Cradle Snatchers, Paid to Love*. 1928: *A Girl in Every Port, Fazil, The Air Circus*. 1929: *Trent's Last Case*. 1930: *The Dawn Patrol*. 1931: *The Criminal Code*. 1932: *The Crowd Roars, Scarface, Tiger Shark*. 1933: *Today We Live*. 1934: *Twentieth Century, Viva Villa!* (co-directed with Jack Conway). 1935: *Barbary Coast*. 1936: *Ceiling Zero, The Road to Glory, Come and Get it* (with William Wyler). 1938: *Bringing Up Baby*. 1939: *Only Angels Have Wings*. 1940: *His Girl Friday*. 1941: *Sergeant York, Ball of Fire*. 1943: *Air Force*. 1944: *To Have and Have Not*. 1946: *The Big Sleep*. 1948: *Red River, A Song is Born*. 1949: *I Was a Male War Bride*. 1952: *The Big Sky, Monkey Business, O. Henry's Full House* (episode). 1953: *Gentlemen Prefer Blondes*. 1955: *The Land of the Pharaohs*. 1959: *Rio Bravo*. 1962: *Hatari!* 1964: *Man's Favourite Sport*. 1965: *Red Line 7000*. 1967: *El Dorado*. 1970: *Rio Lobo*.

Heifets, Iosip. (1905–). Soviet.

In collaboration with Alexander Zarkhi: 1936: *Baltic Deputy*. 1940: *A Member of*

the Government. 1946: *The Defeat of Japan*. 1947: *In the Name of Life*. 1948: *Precious Grain*. 1950: *Fires of Baku*. Heifets alone: 1953: *Spring in Moscow*. 1954: *The Big Family*. 1955: *The Rumyantsev Case*. 1958: *My Dear Man*. 1960: *Lady With the Little Dog*. 1961: *Horizon*. 1964: *A Day of Happiness*. 1966: *In the Town of S*. 1970: *Salut, Maria*. 1977: *Asya*.

Henning-Jensen, Astrid (1914–) and **Bjarne** (1908–). Danish.

1940–45: documentaries. 1946: *Ditte, Child of Man*. 1947: *De Pokker ungers*. 1948: *Kristinus Bergman*. 1950: *Vesterhavsdrenge*. 1953: *Sostik*. 1954: *Tivoligarden spiller*. Directed by Astrid H.-J. alone: 1949: *Palle alone in the world*. 1954: *Ballet Girl*. 1960: *Paw*. 1978: *Winter-born*.

Hepworth, Cecil. (1874–1956). British.

1899: *English Soldier Tearing Down the Boer Flag*. 1903: *Alice in Wonderland*. 1905: *Rescued by Rover, Falsely Accused*. 1906: *The Alien's Invasion*. 1912: *Blind Fate*. 1915: *Sweet Lavender*. 1924: *Coming Thro' the Rye*.

* **Herzog, Werner.** (1942–). West German.

1962: *Herakles*. 1964: *Spiel im Sand*. 1966: *Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz* (all shorts). 1967: *Lebenzeichen*. 1968: *Letzte Worte* (short), *Massnahmen gegen Fanatiker* (short). 1969: *Die Fliegenden Ärzte von Ostafrika* (short). 1970: *Fata Morgana, Auch Zwerge habem klein angefangen* (*Even Dwarfs Started Small*), *Behinderte Zukunft*. 1971: *Land des Schweigens und der Dunkelheit*. 1972: *Aguirre, der Zorn Gottes*. 1974: *Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner, Jeder für sich und Gott gegen alle*. 1976: *How Much Wood would a Woodchuck Chuck?* (short), *Mit mir will Keiner spielen* (short), *La Soufrière* (short), *Herz aus Glas*. 1977: *Stroszek*. 1978: *Nosferatu*. 1979: *Woyzeck*.

* **Hill, George Roy.** (1922–). American.

1963: *Period of Adjustment, Toys in the Attic*. 1964: *The World of Henry Orient*. 1966: *Hawaii*. 1967: *Thoroughly Modern Millie*. 1969: *Butch Cassidy and the Sundance Kid*. 1972: *Slaughterhouse Five*. 1973: *The Sting*. 1975: *The Great Waldo Pepper*. 1977: *Slap Shot*. 1979: *A Little Romance*.

Hillyer, Lambert. (1889–). American.

1918: *Riddle Gawne*. 1919–21: numerous W. S. Hart westerns, including 1920: *The Tollgate, The Testing Block*. 1923: *The Spoilers*. 1923–4: several Tom Mix westerns. 1927–32: Buck Jones westerns. 1940–44: Bill Elliott Westerns. 1946–9: Johnny Mack Brown westerns. 1954: *Batman* (serial).

* **Hitchcock, Alfred.** (1899–1980). British, active in Britain and U.S.A.

1922: *Number Thirteen* (unfinished). 1925: *The Pleasure Garden*. 1926: *The Mountain Eagle, The Lodger*. 1927: *Downhill, Easy Virtue, The Ring*. 1928: *The Farmer's Wife, Champagne, The Manxman*. 1929: *Blackmail*. 1930: *Elsiree Calling, Juno and the Paycock, Murder*. 1931: *The Skin Game*. 1932: *Rich and Strange, Number Seventeen, Lord Camber's Ladies*. 1933: *Waltzes From Vienna*. 1934: *The Man Who Knew Too Much*. 1935: *The Thirty-Nine Steps*. 1936: *The Secret Agent, Sabotage*. 1937: *Young and Innocent*. 1938: *The Lady Vanishes*. 1939: *Jamaica Inn*. 1940: *Rebecca, Foreign Correspondent*. 1941: *Mr and Mrs Smith, Suspicion*. 1942: *Saboteur*. 1943: *Shadow of a Doubt, Lifeboat*. 1944: *Bon Voyage, Aventure Malgache*. 1945: *Spellbound*. 1946: *Notorious*. 1947: *The Paradise Case*. 1948: *Rope*. 1949: *Under Capricorn*. 1950: *Stage Fright*. 1951: *Strangers on a Train*. 1952: *I Confess*. 1954: *Dial M For Murder, Rear Window*. 1955: *To Catch a Thief, The Man Who Knew Too Much*. 1956: *The Trouble with Harry*. 1957: *The Wrong Man*. 1958:

Vertigo. 1959: *North by North-West*. 1960: *Psycho*. 1963: *The Birds*. 1964: *Marnie* 1966: *Torn Curtain*. 1969: *Topaz*. 1972: *Frenzy*. 1976: *Family Plot*.

* **Hochbaum, Werner.** (1899–1946). German.

1929: *Brüder, Zwei Welten*. 1932: *Razzia in St Pauli*. 1933: *Schleppzug M17*. 1934: *Vorstadtvariété*. 1935: *Leichte Kavallerie, Die ewige Maske*. 1936: *Schatten der Vergangenheit, Der Favorit der Kaiserin*. 1937: *Man spricht über Jacqueline*. 1939: *Drei Unteroffiziere*.

Howard, William K. (1889–1954). American.

1924: *The Border Legion*. 1927: *White Gold*. 1931: *Transatlantic*. 1932: *Sherlock Holmes*. 1933: *The Power and the Glory*. 1937: *Fire Over England*. 1944: *When the Lights Go On Again*.

Hubley, John. (1914–77). American.

1946: *Brotherhood of Man*. 1949: *Mister Magoo* series (with Robert Cannon). 1951: *Rooty Toot Toot*. 1957: *Harlem Wednesday*. 1958: *Tender Game*. 1959: *Moonbird*. 1961: *Of Stars and Men*. 1962: *The Hole*. 1964: *The Hat*.

Hughes, Howard. (1905–76). American.

1930: *Hell's Angels* (co-directed with James Whale). 1943: *The Outlaw*. 1946: *Vendetta*.

Hughes, Ken. (1922–). British.

1952: *Wide Boy*. 1953: *Black Thirteen*. 1954: *Little Red Monkey*. 1955: *The Brain Machine, Time Slip, Confession, Joe Macbeth*. 1956: *Wicked as they Come*. 1957: *Town on Trial*. 1960: *The Trials of Oscar Wilde*. 1963: *The Small World of Sammy Lee*. 1966: *Arrivederci Baby*. 1968: *Chitty Chitty Bang Bang*. 1969: *Cromwell*. 1974: *The Internecine Project, Alfie Darling*. 1977: *Sextet*.

* **Huston, John.** (1906–). American.

1941: *The Maltese Falcon*. 1942: *In This Our Life*. 1943: *Report From the Aleutians, Across the Pacific*. 1944: *The Battle of San Pietro, Let There Be Light*. 1947: *The Treasure of the Sierra Madre*. 1948: *Key Largo*. 1949: *We Were Strangers*. 1950: *The Asphalt Jungle*. 1951: *The Red Badge of Courage. The African Queen*. 1953: *Moulin Rouge*. 1954: *Beat the Devil*. 1956: *Moby Dick*. 1957: *Heaven Knows Mr Alison*. 1958: *The Barbarian and the Geisha, The Roots of Heaven*. 1960: *The Unforgiven*. 1961: *The Misfits*. 1962: *Freud*. 1963: *The List of Adrian Messenger*. 1964: *Night of the Iguana*. 1966: *The Bible*. 1967: *Reflections in a Golden Eye, Casino Royale*. 1969: *Sinful Davey, A Walk With Love and Death*. 1972: *Fat City*. 1973: *The Life and Times of Judge Roy Bean*. 1973: *The Mackintosh Man*. 1976: *The Man Who Would Be King*. 1979: *Wise Blood*.

Ichikawa, Kon. (1915–). Japanese.

1945–6: *A Girl at Doho Temple*. 1952: *Mr Lucky*. 1953: *Mr Poo*. 1954: *Twelve Chapters About Women*. 1955: *The Heart*. 1956: *The Burmese Harp*. 1957: *The Crowded Train, The Hole*. 1958: *Conflagration*. 1959: *Odd Obsession, Fires on the Plain*. 1960: *Her Brother*. 1961: *Ten Dark Women, The Sin*. 1962: *Being Two Isn't Easy*. 1963: *An Actor's Revenge, Alone in the Pacific*. 1964: *Money Talks*. 1965: *Tokyo Olympiad*. 1966: *The Tale of Genji* (TV series). 1967: *Topo Gigio, La Guerra del Missile* (in Italy). 1968: *Kyoto, Tournament*. 1973: *The Wanderers*.

Imamura, Shohei. (1926–). Japanese.

1958: *The Stolen Desire, Lights of the Night, The Endless Desire*. 1959: *My Second Brother*. 1961: *Hogs and Warships*. 1963: *The Insect Woman*. 1964: *Unholy Desire*.

1966: *The Pornographer*. 1967: *A Man Disappears*. 1968: *Legends from a Southern Island*.

Ince, Thomas. (1882–1924). American.

Ince's great importance was as a supervising producer; and it is difficult to distinguish such films as he may have directed himself. The most likely of these are films made before 1913: 1910: *Their First Misunderstanding*. 1911: *The New Cook, Across the Plains, The Deserter, The Indian Massacre*. 1913: *The Battle of Gettysburg*.

Ingram, Rex. (1892–1950). Irish, active in U.S.A.

1919: *The Great Problem, The Chalice of Sorrow, Broken Fetters*. 1920: *The Reward of the Faithless, Under Crimson Skies, Hearts are Trumps*. 1921: *The Four Horsemen of the Apocalypse, The Prisoner of Zenda*. 1922: *Turn to the Right, The Conquering Power, Trifling Women*. 1923: *Where the Pavement Ends, Scaramouche*. 1924: *The Arab*. 1926: *Mare Nostrum*. 1927: *The Magician, The Siren of the Sea, The Garden of Allah*. 1929: *The Three Passions*. 1932: *Baroud*.

Ivens, Joris. (1898–). Dutch, active in Holland, U.S.S.R., Spain, Cuba etc.

1928: *De Brug*. 1929: *Regen*. 1930: *Zuiderzee*. 1932: *Komsomol*. 1934: *Borinage*. *New Earth*. 1937: *Spanish Earth*. 1939: *The Four Hundred Millions*. 1940: *The Power and the Land, New Frontiers* (incomplete). 1956: *Till Eulenspiegel* (co-directed with Gérard Philipe). 1957: *La Seine a rencontré Paris, Lettres de Chine*. 1965: *Le Ciel, la terre*. 1966: *Le Mistral*. 1976: *Comment Yukong déplaça les montagnes* (co-dir: Marceline Loridan).

* **Ivory, James.** (1928–). American, active in India, America.

1962: *The Householder*. 1964: *Shakespeare Wallah*. 1969: *The Guru*. 1971: *Bombay Talkie*. 1972: *Savages*. 1975: *The Wild Party*. 1975: *Autobiography of a Princess*. 1978: *Hullabaloo Over Georgie and Bonnie's Pictures*. 1979: *The Europeans*.

Jakubowska, Wanda. (1907–). Polish.

1932: *Reportaz* (in collaboration). 1939: *On the Niemen River*. 1948: *The Last Stage*. 1953: *Soldier of Victory*. 1954: *An Atlantic Story*. 1956: *Farewell to the Devil*. 1957: *King Macius I*. 1960: *Encounters in the Dark, It Happened Yesterday*. 1964: *Our World*. 1965: *The Hot Line, 1979*.

Jancsó, Miklós. (1921–). Hungarian.

1950: *We Hold Peace in Our Hands* (with Dezsö Koza and Gyula Mészáros). (short). 1953–71: many shorts. 1958: *The Bells have Gone to Rome*. 1960 *Three Stars* (with Zoltán Várkonyi and Károly Wiedermann). 1963: *Cantata*. 1964: *My Way Home*. 1965: *The Round-up*. 1967: *The Red and the White*. 1968: *The Silence and the Cry, The Confrontation*. 1969: *Sirocco*. 1971: *Angus Dei, La Pacifista* (in Italy). 1972: *Red Psalm, La tecnica e il rito* (in Italy). 1973: *Roma rivuole Cesare* (It.). 1974: *Elektreia*. 1975: *Vizi Privati, pubbliche virtu*. (It.). 1978: *Vitam et Sanguinem (Hungarian Rhapsody, Allegro Barbaro.)*

Jasset, Victorin. (1862–1913). French.

1905: *Les rêves d'un fumeur d'opium, La Esmeralda*. 1906: *La vie de Christ*. 1908: *Ame corse, Nick Carter, Rifle Bill, Les Dragonards sous Louis XIV*. 1909: *Nick Carter, Morgan le Pirate, Mescal le contrebandier, Le vautour de la sierra*. 1910: *Hérodiade*. 1911: *Zigomar, Zigomar contre Paulin Broquet, Zigomar contre Nick Carter, Nick Carter, La fin de Don Juan*. 1912: *Au pays des ténèbres, Le saboteur. Zigomar peau d'anguille, Le cercueil de verre, Redemption, Un cri dans la nuit*. 1913: *Balaoo, Protéa*.

* **Jennings, Humphrey.** (1907–50). British.

1935–6: *Birth of a Robot* (co-directed with Len Lye). 1939: *The First Days* (with Cavalcanti, Harry Watt, Pat Jackson etc), *Spare Time, Spring Offensive, Speaking From America, Her Last Trip.* 1940: *London Can Take It* (with Harry Watt), *Welfare of the Workers.* 1941: *Words For Battle, Heart of Britain, Listen To Britain.* 1943: *The Silent Village, Fires Were Started.* 1944: *The Story of Lilli Marlene.* 1944–5: *A Diary For Timothy.* 1945: *A Defeated People.* 1947: *The Cumberland Story.* 1949: *Dim Little Island.* 1950: *Family Portrait.*

Jessua, Alain. (1934–). French.

1964: *La vie à l'envers.* 1967: *Jeu de massacre.* 1972: *Traitement de choc.*

Junghans, Karl. (1906–). German.

1924: *So ist das Leben.*

Jutzi, Piel. (1896–1946). German.

1928: *Unser tägliches Brot.* 1928: *Kindertragödie.* 1929: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück, Der Leichnam.* 1931: *Berlin-Alexanderplatz.* 1942: *So ein Früchtchen.*

Kadar, Jan. (1918–79). Czech.

1950: *Katya.*
In collaboration with Elmar Klos: 1952: *Kidnapped.* 1954: *Music from Mars.* 1956: *Young Days.* 1957: *House at the Terminus.* 1958: *Three Wishes.* 1960: *Spartakiade, Youth.* 1963: *Death is Called Engelchen.* 1964: *The Dependent.* 1965: *Shop on the High Street.* 1969: *Adrift.* In Canada: 1975: *Lies My Father Told Me.*

Kalatozov, Mikhail. (1903–1973). Soviet (Georgian).

1930: *Salt for Svanetia.* 1950: *Conspiracy of the Doomed.* 1954: *Close Friends.* 1956: *The First Echelon.* 1957: *The Cranes are Flying.* 1960: *The Letter That Was Not Sent.* 1962: *I Am Cuba.* 1969: *The Red Tent.*

Kanin, Garson. (1912–). American.

1938: *A Man to Remember, Next Time I Marry.* 1939: *The Great Man Votes, Bachelor Mother.* 1940: *My Favourite Wife, They Knew What They Wanted.* 1941: *Tom, Dick and Harry.* 1945: *The True Glory* (co-directed with Carol Reed).

Karmen, Roman. (1906–78). Soviet.

1932: *Moscow.* 1936–7: *On the Events in Spain.* 1938–9: *China in Conflict.* 1941: *In China.* 1945: *Berlin.* 1953: *Oilworkers of the Caspian Sea.* 1954: *Vietnam.* 1958: *How Broad is Our Country.* 1967: *Granada, My Granada.* 1969: *Tovarish Berlin.*

Kast, Pierre. (1920–). French.

1950: *Les charmes de l'existence, Les désastres de la guerre* (both co-directed with Jean Gremillon). 1951: *Les femmes du Louvre, Je sème à tous vents.* 1952: *La chasse à l'homme.* 1953: *A nous deux, Paris!* 1954: *Monsieur Robida, prophète et explorateur du temps, Nos ancêtres les explorateurs, Claude Ledoux, architecte maudit.* 1956: *La brulure de mille soleils.* 1957: *Un amour de poche.* 1958: *Images pour Baudelaire.* 1960: *Le bel age, Merci Natercia* (incomplete). 1961: *La morte saison des amours.* 1963: *Vacances Portugaises.* 1965: *Le grain de sable.* 1972: *Les soleils de l'Ile de Pâques.*

Kaufman, Mikhail. (1897–). Soviet.

1926: *Moscow.* 1929: *Spring.* 1933: *The Great Victory.* 1936: *March of the Air.* 1958: *Poem on the Life of the People.*

Käutner, Helmut. (1908–). German.

1939: *Kitty und die Weltkonferenz.* 1940: *Kleider machen Leute.* 1941: *Auf Wiedersehen, Franziska.* 1942: *Anushcka.* 1943: *Romanze in Moll.* 1945: *Unter den Brücken.* 1947: *In jenen Tagen.* 1948: *Der Apfel ist ab.* 1950: *Epilog.* 1954: *Die letzte Brücke.* 1955: *Des Teufels General, Himmel ohne Sterne.* 1956: *Der Hauptman von Köpenick, Ein Mädchen aus Flandern.* 1958: *Monpti, Der Schinderhannes.* 1959: *Der Rest ist schweigen, Stranger in My Arms* (in U.S.A.).

Kawalerowicz, Jerzy. (1922–). Polish.

1950: *The Village Mill* (co-directed with Sumerski). 1953–4: *Celuloza.* 1956: *The Shadow.* 1957: *The Real End of the Great War.* 1959: *Night Train.* 1961: *Mother Joan of the Angels.* 1966: *Pharaoh.* 1969: *The Game.* 1970: *Maddalena.*

Kazan, Elia. (1909–). Turkish-born of Greek descent, active in U.S.A.

1937: *The People of the Cumberlands.* 1945: *A Tree Grows in Brooklyn.* 1947: *The Sea of Grass, Boomerang.* 1948: *Gentleman's Agreement.* 1949: *Pinky.* 1950: *Panic in the Streets.* 1951: *A Streetcar Named Desire.* 1952: *Viva Zapata!* 1953: *Man on a Tightrope.* 1954: *On the Waterfront.* 1955: *East of Eden.* 1956: *Baby Doll.* 1957: *A Face in the Crowd.* 1960: *Wild River.* 1961: *Splendour in the Grass.* 1964: *America! America!* (*The Anatolian Smile*). 1969: *The Arrangement.* 1972: *The Visitors.* 1976: *The Last Tycoon.*

Keaton, Joseph Francis (Buster). (1895–1966). American.

1917: *The Butcher Boy,* (?) *A Reckless Romeo, Rough House, His Wedding Night, Oh, Doctor, Coney Island.* 1918: *Out West, The Bell Boy, Moonshine, Goodnight Nurse, The Cook.* 1919: *A Desert Hero, Backstage, The Hayseed, The Garage.* 1920: *The Saphead, The High Sign, One Week, Convict 13, The Scarecrow, Neighbours.* 1921: *The Haunted House, Hard Luck, The Goat, The Electric House, The Playhouse, The Boat, The Paleface.* 1922: *Cops, My Wife's Relations, The Blacksmith, The Frozen North, Daydreams, The Electric House.* 1923: *The Balloonatic, The Love Nest, The Three Ages, Our Hospitality.* 1924: *Sherlock Junior, The Navigator.* 1925: *Seven Chances, Go West.* 1926: *Battling Butler, The General.* 1927: *College.* 1928: *Steamboat Bill Jr., The Cameraman.* 1929: *Spite Marriage.*
This represents a complete check-list of the silent films in which Keaton *appeared.* Up to and including *The Garage* they were directed by Roscoe Arbuckle. *The Saphead* was directed by Herbert Blache. Although various director credits appear on the other films, it may be taken that Keaton's creative contribution was usually paramount.

Kelly, Gene. (1912–). American.

1949: *On the Town* (co-directed with Stanley Donen). 1952: *Singin' in the Rain* (with Donen). 1955: *It's Always Fair Weather* (with Donen). 1956: *Invitation to the Dance.* 1957: *The Happy Road.* 1958: *The Tunnel of Love.* 1963: *Gigot.* 1967: *A Guide for the Married Man.* 1969: *Hello, Dolly!* 1970: *The Cheyenne Social Club.* 1976: *That's Entertainment, Part 2.*

* **Kezdi-Kovács, Zsólt.** (1936–). Hungarian.

1961: *On Vacation, Autumn.* 1962: *Market Hall.* 1966: *The Story of a Coward.* 1968: *I Want to Make a Paper Hat* (all shorts). 1970: *Temperate Zone.* 1972: *Romanticism.* 1973: *The Orange Watering Cart.* 1975: *When Joseph Returns . . .* 1979: *The Good Neighbour.*

King, Henry. (*c.* 1890–). American.

1917: *Southern Pride*. 1921: *Tol'able David*. 1922: *Sonny*, *Fury* (in collaboration with Edmund Goulding). 1923: *The White Sister*. 1924: *Romola*. 1925: *Stella Dallas*. 1926: *The Winning of Barbara Worth*. 1930: *Lightnin'*. 1933: *State Fair*. 1935: *Way Down East*. 1936: *Lloyds of London*, *Ramona*. 1937: *Seventh Heaven*. 1938: *In Old Chicago*, *Alexander's Ragtime Band*. 1939: *Jesse James*, *Stanley and Livingstone*. 1940: *Little Old New York*. 1944: *The Song of Bernadette*. 1945: *Wilson*, *A Bell for Adano*. 1946: *Margie*. 1949: *Twelve O'Clock High*, *Prince of Foxes*. 1950: *The Gunfighter*. 1951: *David and Bathsheba*. 1952: *The Snows of Kilimanjaro*. 1955: *Love is a Many Splendored Thing*. 1956: *Carousel*. 1958: *The Sun Also Rises*. 1961: *Tender is the Night*.

Kinoshita, Keisuke. (1912–). Japanese.

1943: *The Blossoming Port*. 1955: *She Was Like a Daisy*. 1962: *New Year's Love*, *Ballad of a Workman*. 1963: *Sing young People*, *A Legend or Was It?* 1964: *The Scent of Incense*. 1967: *Eyes, the Sea and a Ball*.

Kinugasa, Teinosuke. (1896–). Japanese.

1922: *Two Little Birds*, *Spark*. 1928: *Crossways*. 1953: *Gate of Hell*. 1958: *A Woman of Osaka*. 1963: *The Sorcerer*. 1967: *The Little Runaway* (Soviet-Japanese co-production).

Kirsanoff, Dmitri. (1890–1957). Estonian, active in France.

1923: *L'ironie du destin*. 1925: *Ménilmontant*. 1926: *Sylvie-destin*. 1927: *Sables*. 1929: *Brumes d'automne*. 1956: *Miss Catastrophe*.

Kluge, Alexander. (1932–). German.

1960: *Brutalität in Stein*. 1961: *Thema amore*, *Rennen*, *Rennfahrer*. 1963: *Lehrer*. 1965: *Porträt einer Bewährung*. 1966: *Abschied von Gestern*. 1967: *Frau Blackburn wird gefilmt*, *Feuerlöscher E. A. Winterstein*. 1968: *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*. 1971: *Der grosse Verhau*, *Das Krankheitsbild des schlachtenern Unteroffiziers in der Endschlacht* (co-dir). 1972: *Willy Tobler und der Untergang der 6 Flotte*. 1973: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*. 1976: *Der starke Ferdinand*. 1977: *In finster Nacht schleich ich zur Schlacht so bang*.

Kobayashi, Masaki. (1916–). Japanese.

1952: *My Son's Youth*. 1959: *No Greater Love*, *Road to Eternity*. 1961: *A Soldier's Prayer*. 1962: *The Inheritance*, *Hara Kiri*. 1964: *Kwaidan*. 1967: *Rebellion*. 1968: *Hymn to a Tired Man*. 1971: *Inochi Bonifuro*. 1974: *Kaseki*.

Konchalovski, Andrei Mikhalkov. (1937–). Soviet.

1958: *The Boy and the Pigeon*. 1959: *The Skating Rink and the Violin* (with Tarkovsky). 1964: *Andrei Rublev* (all shorts). 1965: *The First Teacher*. 1966: *Asya's Happiness*, *Who Loved but Did Not Marry*. 1969: *A Nest of Gentlefolk*. 1971: *Uncle Vanya*. 1974: *Lover's Romance*. 1978: *Siberiade*.

Korda, Alexander (Korda, Sándor). (1893–1956). Hungarian, active in Hungary, Austria, U.S.A., France, Britain.

1916: *White Nights*. 1917: *St Peter's Umbrella*. 1918: *Faun*. 1919: *The White Rose*. 1926: *Eine Dubarry von heute*. 1927: *The Private Life of Helen of Troy*. 1931: *Marius*, *Service For Ladies*. 1932: *The Wedding Rehearsal*. 1933: *The Girl From Maxim's*, *The Private Life of Henry VIII*. 1934: *The Private Life of Don Juan*. 1936: *Rembrandt*. 1940: *Conquest of the Air*. 1941: *Lady Hamilton*. 1945: *The Perfect Strangers*. 1948: *An Ideal Husband*.

Korda, Zoltan. (1895–1961). Hungarian, active in Germany, U.S.A., and Britain.

1926: *Die elf Teufel*. 1935: *Sanders of the River*. 1936: *Elephant Boy*. 1939: *The Four Feathers*. 1942: *The Jungle Book*. 1943: *Sahara*. 1945: *Counter-attack*. 1947: *The Macomber Affair*. 1952: *Cry the Beloved Country*. 1955: *Storm Over the Nile* (with Terence Young).

Kósa, Ferenc. (1937–). Hungarian.

1961: *Étude About a Working Day*. 1962: *Light, Notes on the History of a Lake* (all shorts). 1967: *Ten Thousand Suns*. 1968: *Suicide*. 1970: *Judgment*. 1972: *Beyond Time*. 1974: *Snowfall*. 1977: *Portrait of a Champion*.

Koster, Henry. (1905–). German, active in Germany and U.S.A.

1932: *Das Abenteuer einer schöne Frau*. 1936: *Three Smart Girls*. 1937: *One Hundred Men and a Girl*. 1953: *The Robe*. 1958: *Fraülein*. 1966: *The Singing Nun*.

Kovács, András. (1925–). Hungarian.

1960: *A Summer Rain*. 1961: *On the Roofs of Budapest*. 1962: *Autumn Star*. 1964: *Difficult People*. 1965: *Two Portraits, Today or Tomorrow*. 1966: *Cold Days*. 1968: *Walls*. 1969: *Ecstasy from 7 to 10*. 1970: *Relay Race*. 1974: *Blindfold*. 1976: *Labyrinth*. 1979: *Stud Farm*.

* **Kozintsev, Grigori.** (1905–1973). Soviet.

Co-directed with Leonid Trauberg: 1924: *Adventures of Oktyabrina*. 1925: *Mishka Against Yudenich*. 1926: *The Devil's Wheel, The Overcoat*. 1927: *Little Brother, S.V.D.* 1929: *New Babylon*. 1931: *Alone*. 1934: *The Youth of Maxim*. 1937: *Return of Maxim*. 1938: *The Vyborg Side*. 1941: *Film Notes on Battles No. 1 and 2* (with Lev Arnshtam). 1945: *Plain People*. Kozintsev alone: 1947: *Pirogov*. 1951: *Belinsky*. 1959: *Don Quixote*. 1964: *Hamlet*. 1970: *King Lear*.

Kramer, Stanley. (1913–). American.

1955: *Not as a Stranger*. 1957: *The Pride and the Passion*. 1958: *The Defiant Ones*. 1959: *On the Beach*. 1960: *Inherit the Wind*. 1961: *Judgment at Nuremberg*. 1963: *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*. 1965: *Ship of Fools*. 1967: *Guess Who's Coming To Dinner*. 1969: *The Secret of Santa Vittoria*. 1971: *R.P.M., Bless the Beasts and Children*. 1973: *Oklahoma Crude*. 1977: *The Domino Killings*.

* **Kubrick, Stanley.** (1928–). American.

1949: *Day of the Fight*. 1951: *Flying Padre*. 1953: *Fear and Desire*. 1955: *Killer's Kiss*. 1956: *The Killing*. 1957: *Paths of Glory*. 1959: *Spartacus*. 1962: *Lolita*. 1964: *Doctor Strangelove*. 1968: *2001: A Space Odyssey*. 1972: *A Clockwork Orange*. 1975: *Barry Lyndon*. 1980: *The Shining*.

* **Kuleshov, Lev.** (1899–1970). Soviet.

1924: *The Strange Adventures of Mr West in the Land of the Bolsheviks*. 1925: *The Death Ray*. 1926: *Dura Lex. (By the Law)*. 1927: *The Journalist Girl*. 1929: *The Happy Canary, Two Buldi-Two*. 1931: *Forty Hearts*. 1933: *Horizon, The Great Consoler*. 1940: *The Siberians*. 1941: *Happening on the Volcano*. 1943: *Timur's Oath*. 1944: *We From the Urals*.

Kulidjanov, Lev. (1924–). Soviet.

1954: *Ladies* (co-directed with Oganissian). 1956: *It Started Like This* (co-directed with Segel). 1957: *The House I Live in* (with Segel). 1959: *Our Father's House, The Lost Photograph*. 1961: *When the Trees Grew Tall*. 1963: *The Blue Notebook*. 1969: *Crime and Punishment*.

* **Kumel, Harry.** (1940–). French.

1968: *Monsieur Hawarden.* 1971: *Daughters of Darkness.* 1972: *Malpertuis.* 1978: *Het Verloren Paradijs.*

* **Kurosawa, Akira.** (1910–). Japanese.

1943: *Judo Saga.* 1944: *The Most Beautiful.* 1945: *Judo Saga II, They Who Step on The Tiger's Tail.* 1946: *Those Who Make Tomorrow, No Regrets for Our Youth.* 1947: *One Wonderful Sunday.* 1948: *Drunken Angel.* 1949: *The Quiet Duel, Stray dog.* 1950: *Scandal, Rashomon.* 1951: *The Idiot.* 1952: *Ikiru (Living).* 1954: *Seven Samurai.* 1955: *Record of a Living Being.* 1957: *Throne of Blood, Lower Depths.* 1958: *The Hidden Fortress.* 1960: *The Bad Sleep Well.* 1961: *Yojimbo.* 1963: *High and Low.* 1965: *Red Beard.* 1970: *Dodeska Den.* 1975: *Dersu Uzala* (in USSR). 1980: *Kagemusha.*

* **Kutz, Kazimierz.** (1929–). Polish.

1959: *The Cross of Valour.* 1960: *No-one Calls.* 1961: *People on a Train.* 1962: *Wild Horses.* 1963: *Silence.* 1964: *Heat.* 1966: *Whoever May Know.* 1968: *The Leap.* 1969: *Salt of the Black Earth.* 1972: *Pearl in the Crown.*

La Cava, Gregory. (1892–1952). American.

1924: *The New School Teacher.* 1926: *So's Your Old Man.* 1927: *Running Wild.* 1933: *Gabriel Over the White House.* 1936: *My Man Godfrey.* 1937: *Stage Door.* 1947: *Living in a Big Way.*

Laine, Edvin. (1905–). Finnish.

1943: *The Sin of Yrjänä's Wife.* 1955: *The Unknown Soldier.*

Lamorisse, Albert. (1922–70). French.

1947: *Djerba.* 1950: *Bim.* 1952: *Crin Blanc.* 1956: *Le Ballon rouge.* 1960: *Le Voyage en ballon.* 1964: *Fifi la plume.*

Lamprecht, Gerhardt. (1897–1974). German.

1923: *Die Büddenbrocks.* 1931: *Emil und die Detektive.* 1934: *Prinzessin Turandot.* 1937: *Madame Bovary.* 1955: *Oberwachtmeiser Bork.*

* **Lang, Fritz.** (1890–1976). Austrian, active in Germany, France, U.S.A.

1919: *Halbblut, Der Herr der Liebe, Die Spinnen* (two parts), *Harakiri.* 1920: *Das wandernde Bild, Vier und die Frau.* 1921: *Der Müde Tod (Destiny).* 1922: *Dr Mabuse der Spieler.* 1924: *Die Nibelungen* (two parts). 1926: *Metropolis.* 1928: *Spione.* 1929: *Die Frau im Mond.* 1931: *M.* 1933: *Das Testament des Dr Mabuse.* 1934: *Liliom* (in France). 1936: *Fury.* 1937: *You Only Live Once.* 1938: *You and Me.* 1940: *The Return of Frank James.* 1941: *Western Union, Man Hunt.* 1943: *Hangmen Also Die.* 1944: *Ministry of Fear, The Woman in the Window.* 1945: *Scarlet Street.* 1946: *Cloak and Dagger.* 1948: *Secret Beyond the Door.* 1950: *House by the River, I Shall Return.* 1952: *Rancho Notorious, Clash By Night.* 1953: *The Blue Gardenia, The Big Heat.* 1954: *Human Desire.* 1955: *Moonfleet.* 1956: *While the City Sleeps, Beyond a Reasonable Doubt.* 1958: *Das indische Grabmal.* 1960: *Die 1000 Augen des Dr Mabuse.*

Lattuada, Alberto. (1914–). Italian.

1942: *Giacomo l'idealista.* 1945: *La freccia nel fianco.* 1946: *Il bandito.* 1947: *Il delitto di Giovanni Episcopo.* 1948: *Senza pietà.* 1949: *Il mulino del Po.* 1951: *Luci del varietà* (co-directed with Fellini). *Anna.* 1952: *Il cappotto.* 1953: *La lupa, Amore in città* (episode). 1954: *La spiaggia.* 1955: *Scuola elementare.* 1957:

Guendalina. 1958: *La tempesta*. 1960: *I dolci inganni, Lettere di una novizia*. 1961: *L'imprevisto*. 1962: *Il mafioso, La steppa*. 1965: *La mandragola*. 1966: *Don Giovanni in Sicilia*. 1967: *Matchless*. 1973: *Sono stato io*. 1974: *Le faro da Padre*. 1975: *Cuore di cane*. 1976: *O Serafina*.

Laughton, Charles. (1899–1962). British, active as actor in Britain and U.S.A.

1955: *Night of the Hunter* (in U.S.A.).

Leacock, Richard. (1921–). British-born, active in U.S.A.

1956: *F.100, Bernstein in Israel*. 1960: *Primary, Yanqui No*. 1962: *Football, Primary*. 1963: *The Chair, Quint City, Susan Starr, U.S.A., Jane*. 1969: *Chiefs*.

* **Lean, David.** (1908–). British.

1942: *In Which We Serve* (in collaboration with Noel Coward). 1943: *This Happy Breed*. 1944: *Blithe Spirit*. 1945: *Brief Encounter*. 1946: *Great Expectations*. 1947: *Oliver Twist*. 1949: *The Passionate Friends*. 1950: *Madeleine*. 1952: *The Sound Barrier*. 1953: *Hobson's Choice*. 1955: *Summer Madness*. 1958: *The Bridge on the River Kwai*. 1962: *Lawrence of Arabia*. 1966: *Doctor Zhivago*. 1970: *Ryan's Daughter*.

Le Chanois, Jean-Paul. (1909–). French.

1933: *La vie d'un homme*. 1949: *L'école buissonnière*. 1954: *Papa, maman, la bonne et moi*. 1958: *Les misérables*.

Leenhardt, Roger. (1903–). French.

1933: *Lettre de Paris*. 1934: *L'Orient*. 1946: *Naissance du cinéma*. 1948: *Les derniers vacances*. 1962: *Le rendez-vous de minuit*.

* **Lefebvre, Jean-Pierre.** (1942–). Canadian.

1964: *L'Homoman*. 1965: *Le revolutionnaire*. 1966: *Patricia et Jean-Baptiste*. 1967: *Il ne faut pas mourir pour ça, Mon amie Pierrette*. 1968: *Jusqu'au coeur*. 1969: *La chambre blanche*. 1970: *Q-Bec My Love*. 1971: *Les maudits sauvages*. 1973: *Ultimatum, Les dernieres fiançailles*. 1975: *L'amour blessé*. 1976: *Les gars des vues*. 1977: *Le vieux pays ou Rimbaud est mort*. 1979: *Avoir 16 ans*.

Léger, Fernand. (1881–1955). French.

1925: *Ballet mécanique*.

Leisen, Mitchell. (1898–1972). American.

1933: *Cradle Song*. 1934: *Death Takes a Holiday*. 1941: *Hold Back the Dawn*. 1944: *Lady in the Dark, Frenchman's Creek*. 1947: *Suddenly It's Spring, Golden Earrings*. 1953: *Tonight We Sing*. 1955: *Bedevilled*. 1957: *The Girl Most Likely*. 1963: *Here's Las Vegas*.

* **Lelouch, Claude.** (1937–). French.

1960: *Le propre de l'homme*. 1964: *L'amour avec de si*. 1965: *Une fille et des fusils*. 1966: *Les grands moments, Un homme et une femme*. 1967: *Vivre pour vivre*. 1969: *A Man I Like*. 1970: *Le rose et le noir*. 1971: *Smic, Smac, Smoc*. 1972: *L'aventure c'est l'aventure, La bonne année, Visions of Eight* (episode). 1975: *And Now My Love*. 1976: *Si c'était à refaire*. 1977: *Un autre homme, une autre chance*.

Leni, Paul. (1885–1929). German, active in Germany and U.S.A.

1918: *Dornröschen*. 1919: *Prinz Kuckuck*. 1921: *Fiesco, Hintertreppe*. 1924: *Das Wachsfigurenkabinett*. In U.S.A.: 1927: *The Cat and the Canary*. 1928: *The Chinese Parrot, The Man Who Laughs*. 1929: *The Last Warning*.

Lenica, Jan. (1928–). Polish.

Co-directed with Borowczyk: 1957: *Once Upon a Time, Requited sentiments.* 1958: *Dom.* Co-directed with Henri Gruel: 1959: *Monsieur Tête.* Lenica alone: 1961: *Janko the Musician.* 1962: *Labyrinth.* 1963: *Die Nashörner* (in Germany). 1965: *Femme fleur* (in France). 1966: *Weg zum Nachbarn.* 1968: *Adam 2, Stilleben* (short). 1972: *Paradies* (short).

Leonard, Robert Z. (1889–1968). American.

1916: *The Plow Girl.* 1921: *Peacock Alley.* 1931; *Susan Lenox, Her Fall and Rise.* 1932: *Strange Interlude.* 1936: *The Great Ziegfeld.* 1937: *The Firefly, Maytime.* 1957: *Kelly and Me.*

Leone, Sergio. (1921–). Italian.

1964: *A Fistful of Dollars.* 1965: *For a Few Dollars More.* 1967: *The Good, the Bad and the Ugly.* 1969: *Once Upon a Time in the West.* 1971: *Giú la testa.*

Lerner, Irving. (1909–77). American.

1948: *Muscle Beach* (in collaboration with Joseph Strick). 1953: *Man Crazy.* 1959: *City of Fear, Murder by Contract.* 1960: *Studs Lonigan.* 1963: *Cry of Battle.*

Le Roy, Mervyn. (1900–). American.

1927: *No Place to Go.* 1929: *Hot Stuff.* 1930: *Little Caesar.* 1931: *Five Star Final.* 1932: *I Am a Fugitive From a Chain Gang.* 1933: *Gold-diggers of 1933.* 1936: *Anthony Adverse.* 1937: *They Won't Forget.* 1940: *Waterloo Bridge.* 1943: *Random Harvest, Madame Curie.* 1944: *Thirty Seconds Over Tokyo.* 1951: *Quo Vadis?* 1956: *The Bad Seed, Towards the Unknown.* 1958: *No Time For Sergeants.* 1959: *Home Before Dark, The F.B.I. Story.* 1960: *A Majority of One.* 1961: *The Devil at Four O'Clock.* 1962: *Gypsy.* 1963: *Mary, Mary.* 1965: *Moment to Moment.*

* **Lester, Richard.** (1932–). American-born; active in Britain.

1962: *It's Trad, Dad.* 1963: *The Mouse on the Moon.* 1964: *A Hard Day's Night.* 1965: *Help!, The Knack.* 1966: *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum.* 1967: *How I Won the War, Petulia.* 1969: *The Bed-sitting Room.* 1973: *The Three Musketeers.* 1974: *Juggernaut.* 1975: *The Four Musketeers. Royal Flash.* 1976: *Robin and Marian, The Ritz.* 1979: *Butch and Sundance, The Early Days.*

* **Lewin, Albert.** (1902–68). American.

1942: *The Moon and Sixpence.* 1945: *The Picture of Dorian Gray.* 1947: *The Private Affairs of Bel Ami.* 1951: *Pandora and the Flying Dutchman.* 1954: *Saadia.* 1957: *The Living Idol.*

Lewis, Jerry. (1926–) American.

1960: *The Bellboy.* 1961: *The Ladies' Man.* 1962: *The Errand Boy.* 1963: *The Nutty Professor.* 1964: *The Patsy.* 1965: *The Family Jewels.* 1966: *Three on a Couch.* 1970: *One More Time.* 1971: *Which Way to the Front?*

L'Herbier, Marcel. (1890–1979). French.

1919: *Rose France, Le carnaval des vérités.* 1921: *Villa Destin, Promethé banquier, Eldorado.* 1923: *Don Juan et Faust.* 1924: *L'Inhumaine.* 1925: *Feu Mathias Pascal.* 1926: *Le vertige.* 1928: *Le diable au coeur.* 1929: *L'argent.* 1930: *Nuits de prince, L'enfant de l'amour.* 1931: *Le parfum de la dame en noir, Le mystère de la chambre jaune.* 1936: *Veille d'armes.* 1937: *La citadelle du silence.* 1939: *La comédie du bonheur.* 1942: *La nuit fantastique.* 1943: *L'honorable Catherine.* 1951: *Gli ultimi giorni di Pompei* (in Italy).

Littin, Manuel. (1942–). Chilean, active in Chile and Mexico.

1965: *Por la tierra Ajena* (short). 1969: *El chacal de Nahueltoro*. 1971: *Companero Presidente*. 1973: *La tierra prometida* (all in Chile). 1975: *Actas de Marusia*. 1976: *El recurso del metodo* (all in Mexico).

Litvak, Anatole. (1902–74). Ukranian-born, active in Germany, Great Britain, France, U.S.A.

1930: *Dolly macht Karriere*. 1931: *Nie wieder Liebe, Dover-Calais*. 1933: *Sleeping Car*. 1936: *Mayerling*. 1937: *The Woman I Love, Tovarich, The Amazing Dr Clitterhouse*. 1939: *Confessions of a Nazi Spy*. 1948: *Sorry Wrong Number, The Snake Pit*. 1955: *The Deep Blue Sea*. 1956: *Anastasia*. 1961: *Do You Like Brahms?* 1966: *The Night of the Generals*. 1971: *Lady in the Car with Glasses and a Gun*.

Lizzani, Carlo. (1922–). Italian.

1950: *Nel mezzogiorno qualcosa è cambiata*. 1951: *Achtung, banditi!* 1953: *L'amore in città* (episode). 1954: *Cronache di poveri amanti*. 1958: *La muraglia cinese*. 1960: *Il gabbo*. 1961: *L'oro di Roma*. 1963: *Il processo di Verona*. 1964: *La vita agra*. 1967: *Requiescant*.

Lloyd, Frank. (1888–1960). Scottish, active in America.

1916: *The Code of Marcia Gray*. 1918: *Les Misérables*. 1919: *Riders of the Purple Sage*. 1920: *Madame X*. 1922: *Oliver Twist*. 1924: *The Sea Hawk, Black Oxen*. 1927: *Children of Divorce*. 1929: *Drag*. 1930: *The Lash*. 1931: *East Lynne*. 1933: *Cavalcade, Berkeley Square*. 1935: *Mutiny on the Bounty*. 1936: *Under Two Flags, Wells Fargo*. 1955: *The Last Command*.

Loach, Ken. (1936–). British.

1967: *Poor Cow*. 1969: *Kes*. 1971: *Family Life*. 1979: *Black Jack*.

* **Logan, Joshua.** (1908–). American.

1938: *I Met My Love Again* (with Arthur Ripley). 1955: *Picnic*. 1956: *Bus Stop*. 1957: *Sayonara*. 1958: *South Pacific*. 1960: *Tall Story*. 1961: *Fanny*. 1964: *Ensign Pulver*. 1967: *Camelot*. 1969: *Paint Your Wagon*.

Lorentz, Pare. (1905–). American.

1936: *The Plow that broke the Plains*. 1937: *The River*.

* **Lorre, Peter.** (1904–64). Hungarian, active in Germany and U.S.A. (as actor).

1951: *Der Verlorene* (in Germany).

* **Losey, Joseph.** (1909–). American, active in U.S.A., Britain and France.

In U.S.A.: 1939: *Pete Roleum and his Cousins*. 1940–1: *A Child Went Forth, Youth Gets a Break, The Lawless*. 1945: *A Gun in His Hand*. 1948: *The Boy With Green Hair*. 1949: *The Dividing Line*. 1951: *The Prowler, M, The Big Night*. In Britain: 1953: *Stranger on the Prowl*. 1954: *The Sleeping Tiger*. 1955: *A Man on the Beach*. 1956: *The Intimate Stranger*. 1957: *Time Without Pity*. 1958: *The Gypsy and the Gentleman*. 1959: *Blind Date*. 1960: *The Criminal*. 1962: *The Damned, Eva*. 1963: *The Servant*. 1964: *King and Country*. 1966: *Modesty Blaise*. 1967: *Accident*. 1968: *Boom, Secret Ceremony*. 1970: *Figures in a Landscape*. 1971: *The Go-Between*. 1972: *The Assassination of Trotsky*. 1973: *A Doll's House*. 1974: *Galileo*. 1975: *The Romantic Englishwoman*. 1976: *Mr Klein*. 1978: *Les Routes au Sud*. 1979: *Don Giovanni*.

* **Lubitsch, Ernst.** (1892–1947). German, active in Germany and U.S.A.

1915: *Blinde Kuh.* 1915–18: fourteen short comedies, starring Lubitsch as comedian. 1918: *Die Augen der Mumie Ma, Das Mädel vom Ballet, Carmen.* 1919: *Meier aus Berlin, Meine Frau, die Filmschauspielerin, Schwabemädle, Die Austernprinzessin, Rausch, Madame Dubarry, Die Puppe.* 1920: *Kohlhiesels Töchter, Romeo und Julia im Schnee, Sumurun, Anna Boleyn.* 1921: *Die Bergkatze.* 1922: *Das Weib des Pharao, Miss Julie.* 1923: *Die Flamme, Rosita.* 1924: *The Marriage Circle, Three Women, Forbidden Paradise.* 1925: *Kiss Me Again, Lady Windermere's Fan.* 1926: *So This is Paris.* 1927: *The Student Prince.* 1928: *The Patriot.* 1929: *Eternal Love, The Love Parade.* 1930: *Paramount on Parade* (part), *Monte Carlo.* 1931: *The Smiling Lieutenant.* 1932: *The Man I Killed, One Hour With You, Trouble in Paradise, If I Had a Million* (episode). 1933: *Design for Living.* 1934: *The Merry Widow.* 1936: *Desire.* 1937: *Angel.* 1938: *Bluebeard's Eighth Wife.* 1939: *Ninotchka.* 1940: *The Shop Around the Corner.* 1941: *That Uncertain Feeling.* 1942: *To Be or Not to Be.* 1943: *Heaven Can Wait.* 1946: *Cluny Brown.* 1948: *That Lady in Ermine* (posthumous; finished by Otto Preminger).

* **Lucas, George.** (1945–). American.

1967: *Electronic Labyrinth: THX 1138:* 4EB (short). 1968: *Filmmaker.* 1971: *THX-1138.* 1973: *American Graffiti.* 1977: *Star Wars.*

* **Lumet, Sidney.** (1924–). American.

1957: *Twelve Angry Men.* 1958: *Stage Struck, That Kind of Woman.* 1960: *The Fugitive Kind, A View From the Bridge.* 1962: *Long Day's Journey into Night.* 1963: *Fail Safe.* 1964: *The Pawnbroker.* 1965: *The Hill.* 1966: *The Group, The Deadly Affair.* 1968: *Bye Bye Braverman, The Seagull.* 1969: *The Appointment,* 1971: *The Anderson Tapes.* 1972: *The Offence, Child's Play.* 1973: *Lovin' Molly.* 1974: *Serpico, Murder on the Orient Express.* 1975: *Dog Day Afternoon.* 1976: *Network.* 1977: *Equus.* 1978: *The Wiz.*

Lumière, Auguste (1862–1954) and **Louis** (1864–1948). French.

1895–1903: numerous short films, among them *La Sortie du port, Arrivée d'un train, La sortie des usines lumière, Le déjeuner de bébé, Démolition d'un mur.*

Lye, Len. (1901–). New Zealand-born, active in Britain.

1934: *Tusalava.* 1935: *Colour Box.* 1936: *Rainbow Dance, Kaleidoscope,* 1941: *Lambeth Walk.* 1941–5: war propaganda films. 1952: *The Fox Chase.*

Machaty, Gustav. (1901–63). Czech.

1929: *Erotikon.* 1932: *Extase.*

McCarey, Leo. (1898–1969). American.

1921: *Society Secrets.* 1931: *Indiscreet.* 1932: *The Kid From Spain.* 1933: *Duck Soup.* 1934: *Six of a Kind, Belle of the Nineties.* 1935: *Ruggles of Red Gap.* 1936: *The Milky Way.* 1944: *Going My Way.* 1945: *The Bells of St Mary's.* 1948: *Good Sam.* 1957: *An Affair to Remember.* 1958: *Rally Round the Flag Boys.* 1962: *Satan Never Sleeps.*

* **Mackendrick, Alexander.** (1912–). American-born, active in Great Britain and U.S.A.

1948: *Whisky Galore.* 1951: *The Man in the White Suit.* 1952: *Mandy.* 1954: *The Maggie.* 1955: *The Lady Killers.* 1957: *Sweet Smell of Success.* 1962: *Sammy Going South.* 1965: *A High Wind in Jamaica.*

MacLaren, Norman. (1914–). British, active in Britain, U.S.A., Canada.

1937: *Book Bargain.* 1939: *Dots and Loops.* 1940: *Boogie Doodle.* 1942: *Hen Hop.*

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	چين . ب . تومكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
وسم السيف	ميجل دى ثرباتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
المسرح التجريبى بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل

(تحت الطبع)

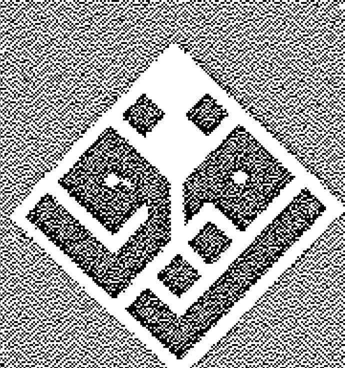
المختار من نقد ت . س . إليوت
صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر
أوبرا ماهوجونى
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
حروب المياه
الأدب الأندلسى
الأدب المقارن
راية التمرد
السياسة والتسامح
مساءلة العولمة
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى
الفجر الكاذب
الشعر الأمريكى المعاصر
مدخل إلى النص الجامع
نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان
الشرق يصعد ثانية
الجانب الدينى للفلسفة
الولاية
ثقافة العولمة
الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية
حيث تلتقى الأنهار
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس
المدارس الجمالية الكبرى
التحليل الموسيقى
الإسكندرية : تاريخ ودليل

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٠٢٢١ / ١٩٩٨

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 040 - 8)





WORLD CINEMA

1895 - 1980

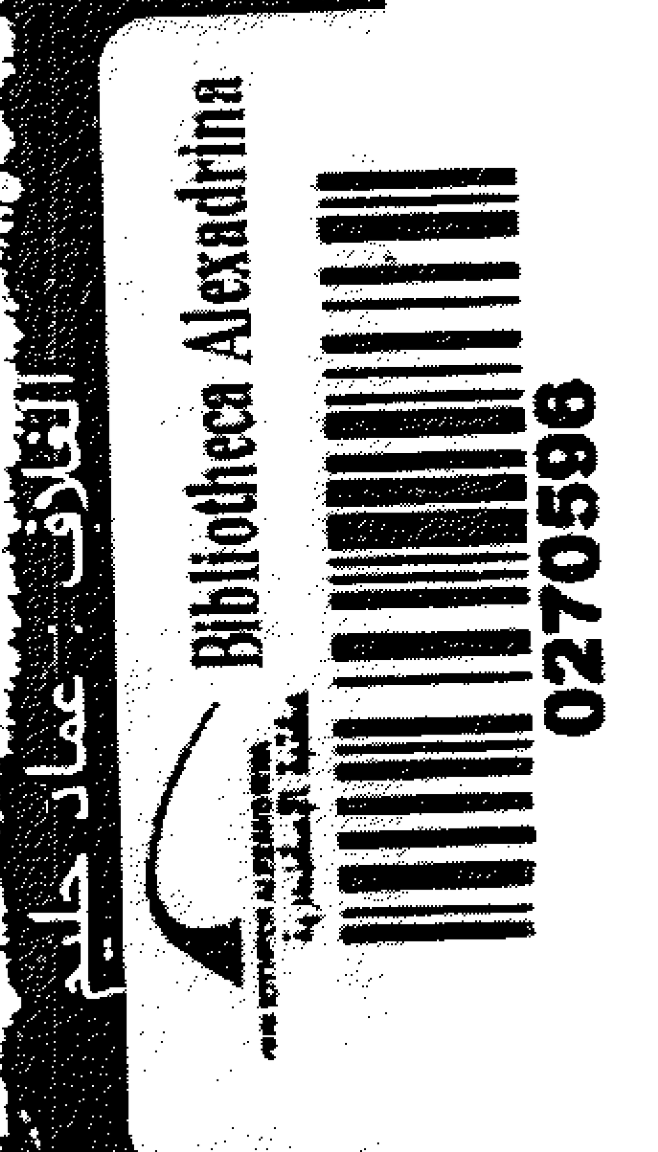
A SHORT HISTORY

DAVID ROBINSON

لعل ما يُكسب هذا الكتاب قيمة خاصة ، بين كتب تاريخ السينما ، هو أن مؤلفه ديڤيد روبنسون لم يقدم سجلاً زمنياً لفن السينما ، كما هى العادة فى معظم هذه الكتب ، بل نظرة تاريخية متكاملة لتطور عناصر السينما الأربعة : الجمالى والاقتصادى والتقنى والجماهيرى - أو بلغة أخرى : فن وصناعة وتقنيات ومشاهدو الفيلم .

ومن جانب آخر ، فقد اتسعت نظرة روبنسون ، الناقد السينمائى لجريدة التايمز الإنجليزية لسنين طوال ، لتشمل تطور السينما فى آسيا وإفريقيا وأمريكا الجنوبية ؛ ولتشير ، ولو على عجل ، إلى العديد من التجارب السينمائية المتميزة فى معظم دول العالم .. من الهند واليابان إلى أستراليا وكندا ، مروراً بتركيا ومصر والجزائر والسنغال .

الكتاب يشتمل على قوائم أفلام حوالى 500 من أبرز المخرجين فى تاريخ السينما العالمية .



الغلاف : عماد حليم